

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POST GRADO

**EL TEATRO QUECHUA DE LA ORALIDAD Y SU
VIGENCIA EN LAS CIUDADES DE POMABAMBA Y
PISCOBAMBA (ANCASH – PERÚ)**

TESIS

**PARA OPTAR EL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA PERUANA
Y LATINOMAERICANA**

AUTOR

SAÚL DOMINGUEZ AGÜERO

Lima – Perú

2015

DEDICATORIA

A los indios de *qollana Pishgopampa*,
mis maestros

Esta tesis se inscribe en esa búsqueda emotiva, intelectual y de pertenencia a una historia negada y silenciada. Quiere ser un ejercicio intelectual no sólo de identificación con unas sociedades que luchan, hoy, por reconstruir sus mundos simbólicos despedazados por distintas formas de colonialismo, sino comprender la compleja trayectoria y las motivaciones de esas luchas.

Armando Muyulema Calle

ÍNDICE

PREFACIO.....	6
1.0 INTRODUCCIÓN.....	20
1.1 Los avatares de la crítica filológica.....	20
1.1.1 El “palpito” de Meneses.....	20
1.1.2 La muerte del inca: ¿un tema teológico?.....	22
1.1.3 Los materiales folklóricos y el lenguaje.....	26
1.2 Los aportes del Estructuralismo.....	29
1.2.1. N. Wachtel: una visión iconoclasta.....	29
1.2.2 Las crónicas indígenas y el folklore.....	31
1.2.3 Secuencialidad narrativa y temas relevantes.....	34
1.2.4 El tema mesiánico.....	37
1.3 Otras lecturas (históricas y antropológica).....	39
1.3.1 “La muerte del inca en Santa Ana de Tusi” de González-Rivera.....	39
1.3.2 “El retorno del Inca” de Wilfredo Kapsoli.....	41
1.3.3 “Actores de altura...” de Luis Millones.....	43
2.0 LOS AWQA(S) DE PISCOBAMBA.....	49
2.1 <i>Yarpay</i> , “recordar”.....	49
2.2 En la casa de las pallas.....	50
2.3 Organización del contenido.....	53
2.3.1 Presentación del conflicto.....	53
2.3.2 Desarrollo del conflicto y secuencialidad narrativa.....	54
2.3.3 Resolución del conflicto.....	55
2.4 Por qué y para quien	56
2.5 Elementos teatrales.....	62
2.5.1 Trama y argumento.....	62
2.5.2 Los personajes.....	63
2.5.3 Recitado, dicción o elocución.....	66

2.5.4	El pensamiento.....	69
2.5.5	Espectáculo y canto.....	70
2.6	El escenario.....	73
2.6.1	Piscobamba: una ciudad sin fundación española.....	73
2.6.2	Una antigua sectorización: <i>Chaupis</i> y <i>Pishgopampa</i>	76
2.7	Conclusión provisional.....	80
3.0	EL <i>INKA ROGOY</i> DE POMABAMBA.....	85
3.1	Una ilustre genealogía.....	85
3.2	Organización del contenido.....	89
3.2.1	Memoria histórica y afirmación nacional.....	89
3.2.2	Secuencialidad narrativa.....	91
3.2.3	Presentación del conflicto.....	92
3.3.4	Desarrollo del conflicto.....	95
3.3.5	La no resolución del conflicto.....	99
3.3	Elementos estructuradores.....	101
3.3.1	Texto y contexto.....	101
3.3.2	Personajes y actores.....	106
3.3.3	El protagonista y el antagonista.....	110
3.3.4	Espectáculo y canto.....	114
3.4	Una insólita escenificación.....	119
	CONCLUSIONES.....	125
	REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA.....	136
	ANEXOS.....	145
	Texto 1: Para la escenificación de los Awqa de Piscobamba.....	145
	Texto 2: Para la escenificación de la muerte de Atahualpa.....	147
	Texto 3: Para la escenificación de la muerte de Atahualpa.....	152
	Texto 4: Dramatización de la captura y muerte del inca Atahualpa (versión de Pomabamba)	155

PREFACIO

I

La cita precedente, extraída de la tesis doctoral de Armando Muyulema Calle ¹, sintetiza con encomiable claridad los móviles y objetivos de nuestro trabajo: dilucidar la naturaleza y estructura del teatro quechua de la oralidad, asumiendo en el proceso de enunciación una epistemología basada en el concepto de *Etnia* como concepto clave en la elucidación de las manifestaciones de la cultura nacional. También queremos inscribir nuestros afanes en esa búsqueda emotiva, intelectual y de pertenencia a una historia negada y silenciada; un ejercicio intelectual no sólo de identificación con unas sociedades que luchan hoy por reconstruir su universo simbólico despedazado por distintas formas de colonialismo, sino también a comprender la compleja trayectoria y las motivaciones de esas luchas. En otras palabras, ubicar el discurso propio en el espacio donde, en las actuales circunstancias de neoliberalismo y globalización, sea posible afirmar una visión que contribuya a la recuperación de los espacios simbólicos secularmente subalternizados, invisibilizados, y aún satanizados y/o criminalizados. De lo que se trata es de romper la narratividad monologante del discurso oficial que a fuerza de ahormar conceptos exógenos, pretendidamente universales, lleva la reflexión humanística al callejón sin salida de las eternas incomprensiones de la cultura andina.

En la parte introductoria abordamos sendos estudios críticos acerca del teatro quechua: la crítica filológica de Teodoro Meneses y la crítica estructuralista de Nathán Wachtel, pero también los estudios de González-Rivera, Kapsoli y Millones, que han incidido en esta temática desde diversos puntos de vista y abordajes científico-metodológicos. En los capítulos 2 y 3, que son las partes centrales de nuestro trabajo, enfocamos nuestro interés al análisis de dos manifestaciones teatrales quechuas de notable supervivencia: los *Awqa* de Piscobamba y el *Inka rogo* de Pomabamba.

¹ Armando Muyulema Calle. *Colonialismo y representación. Hacia una re-lectura del latino americanismo, del indigenismo y de los discursos etnia-clase en los Andes del siglo XX* (Universito of Pittsburgh, 2007).

Ahora bien, nuestro encuentro con el teatro quechua de la oralidad ² aconteció allá en los años de nuestra infancia cuando niño de cuatro o cinco años, sin saber ni cómo ni por qué, nos vimos de pronto en medio de una gran muchedumbre al pie del gigantesco eucalipto de la Plaza de Armas de Piscobamba. En la gran plataforma de piedra que había debajo del árbol estaban varios hombres ataviados de maneras extrañas. A nosotros nos atraían especialmente los dos hombrecitos que con las manos atadas y jaloneadas hacía adelante estaban de pie en medio de unos hombres barbados y fieros, con espadas al cinto, corazas inusuales y gruesos cascos cubriéndoles la cabeza. Un compañerito de escuela, paralizado por el terror como nosotros, nos decía al oído: *canan tagay runacunapa cuncanta cutzuyanga* (“ahora van a cortarle el pescuezo a esos hombres”). No sabíamos por qué, pero aquello parecía inminente. Aterrados, seguimos observándolos en aquel trance tan pavoroso, compadeciéndoles infinitamente. En nuestras cabezas no cabía que a los hombres se pudiera degollarlos como si fueran carneros o gallinas. Uno de los hombres, el de apariencia más fiera y corpulenta, levantó su enorme y reluciente espada mientras pronunciaba un discurso algo que no alcanzábamos a comprender. Los dos hombrecitos fueron inclinados hacia adelante con las caras mirando al suelo. En ese instante se produjo un gran revuelo, una estampida. La espada había caído y un baldazo de agua con añil caía desde la plataforma salpicando a la gente que en ese instante huía: era la sangre de los incas Huáscar y Atahualpa que caía sobre la muchedumbre. ¿Qué pasó después? No lo recordamos. Sólo un muchacho mucho mayor que nosotros, al vernos bañados y teñidos de rojo, se acercó riéndose y nos dijo como un reproche o como un consuelo: *qeshpikuyanquiman caran ari* (“pues, deben haberse escapado”).

Algunos años después, cursando ya el quinto de primaria, volvimos a tener contacto con el teatro quechua de la oralidad; pero aquella vez a través de un escándalo que envolvió prácticamente a todo el plantel, la Escuela Fiscal N° 304 de Piscobamba. Dos compañeros nuestros, que vivían no muy lejos de la ciudad en la quebrada de Andaymayo, un lugar idílico sombreado de árboles de aliso y arrayán, iban a salir en la

² Esta denominación que subraya el rasgo más importante del teatro quechua, está formulado con el propósito de diferenciarlo del teatro quechua misionero de la Colonia, incluido el drama anónimo *Ollantay*.

gran fiesta patronal de San Pedro y San Pablo, representando a Huascar y Atahualpa (pues, en Piscobamba, los dos incas bailan juntos y juntos son decapitados por Pizarro). El maestro habló como si se tratara de un delito imperdonable, por lo que los “infractores” tendrían que recibir la máxima sanción, es decir, la expulsión. Aún dijo como una advertencia que la Escuela había prohibido terminantemente la participación de los escolares en las “mojigangas”. Luego de la reprimenda, sintiendo una suerte de vergüenza ajena, o indescifrables y recónditos temores, los escolares guardamos un silencio circunspecto. En el recreo, los más grandecitos como haciéndose eco de las palabras del maestro, hablaron con desprecio de los infractores. Otros, en cambio, suponíendolos angustiados y arrepentidos, los compadecíamos secretamente. Pero grande fue nuestra sorpresa cuando el día de la fiesta, en medio de los suyos, rodeados de tanta gente: músicos, danzantes, *pallas* (“princesas”) y familiares los vimos tan gallardos y majestuosos, tan vistosamente ataviados con sus *mascaypachas* cubriéndoles la frente, las borlas graciosamente velándoles el rostro, y sosteniendo en sus manos los cetros relucientes, símbolos del poder imperial. Aquella vez, desafortunadamente, no recordamos haber visto la ceremonia central. ¿Dónde estarían nuestros cortos años de escolares despreocupados en un momento de tanta importancia y solemnidad? Creemos que fue un descuido imperdonable. Pero recordamos que al concluir las fiestas, como era de esperar, los dos jóvenes ya no regresaron a la escuela. Es de suponer que optaron por autoexpulsarse, pues habían desafiado una ordenanza oficial y, tal vez, a su manera, lo habían vencido. Nosotros, desoyendo las amonestaciones del maestro, los admiramos en secreto, innegablemente eran nuestros héroes.

Muchos años después hemos vuelto a contemplar esta “representación”, pudiendo llenar los vacíos de nuestros recuerdos infantiles. Como aquella primera vez la hemos contemplado con gran emoción como algo que concierne a nuestra propia existencia. Ahora este *yarpay*, recordar o reflexionar, nos lleva no solamente a reencontrarnos con unas experiencias que hoy se convierten en objetos de estudio, sino a situarlos dentro de una dinámica social marcada por una relación dicotómica sumamente compleja como la descrita por Armando Muyulema Calle que refiriéndose a las décadas del 70 y 80 del siglo pasado, focalizando su reflexión en la situación existente en los Andes ecuatorianos,

frente a la desaparición de las sociedades indígenas enfrentadas a los vientos inexorables de la “modernización” y el “progreso”, puede decir:

En la vida social regía la dicotomía indios-blancos o una miríada de identidades “degeneradas” que siempre caían en el terreno de lo indio (cholos, chazos, chagras, longos, mitayos, etc.). Pero ser “otro” nada tenía que ver con el discurso más actual sobre la diferencia o la alteridad. Ser otro quería decir dejar de ser indio. La escuela era el espacio de liquidación de la diferencia identitaria, un espacio de transformación que consistía en fundir la diferencia para fundar la homogeneidad de una auténtica comunidad nacional. El espacio escolar, según su cercanía o lejanía de los centros urbanos, ejercía presión y represión sobre todos los signos materiales y simbólicos que delataban una identidad indígena desde la mirada del profesor “blanco”. El pelo largo, la vestimenta o el uso de la lengua quichua imponían no solo un estigma sobre sus portadores sino sobre todo un carácter jerárquico en las interacciones sociales. Los maestros eran los artesanos de la construcción nacional (Muyulema, 2007, Prefacio: p. xvi).

Sin embargo, una resistencia cultural de largo aliento permite a la cultura nativa mostrarse aún vigorosa e influyente dentro del cuadro general de recesión que ella padece. En este contexto, de vientos enfrentados, y de la mayor desestructuración que la cultura nativa experimenta, el objeto de nuestra tesis: la afirmación de la vigencia del teatro quechua de la oralidad, apunta a su comprensión y vindicación, contemplando la misma actividad investigativa como parte de un proyecto mayor, un proyecto que contempla rescatar los *capitales culturale*³ con los que cuentan nuestros pueblos a la espera de tiempos mejores en los que pueda ser realmente factible la recuperación del “modus operandi” (no del

³ Este concepto acuñado por el sociólogo francés Pierre Bordieu, nos sirve aquí para relieves las expresiones de la cultura oral andina que, no obstante la galopante aculturación que padece, perduran con encomiable tenacidad en algunos lugares de los Andes eternos. Otra frase con similar valor conceptual es el de “patrimonio cultural inmaterial (o intangible)”, definida en el seno de la UNESCO y referida a las tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional que se transmiten de generación en generación.

“modus vivendi” irrecuperable) tawantinsuyano, sin dudam, coincidentemente con el renacimiento de las culturas etnics a nivel mundial.

II

La importancia desmesurada atribuida al drama anónimo *Ollantay* y a las piezas del teatro “quechua” de la Colonia (*Usca Paucar, El pobre más rico o Yauri Titu Inca, El hijo pródigo, etc.*), ha impedido un acercamiento más objetivo y desprejuiciado al teatro quechua de la oralidad. Pocos años después de la publicación de la leyenda ollantina (Cusco, 1835) por José Palacios, recogida de boca de Fabián Tito, se desencadenó la discusión sobre el origen del drama *Ollantay*, y por extensión acerca de la existencia o no del teatro entre los antiguos peruanos. Para apuntalar el origen quechua de ese drama, los “incaístas” adujeron su fondo de paganismo, la falta de alusiones a elementos del cristianismo y a aspectos sociales de la Colonia; así como también la presencia del coro y la inserción de los tres harawis representativos de la lírica quechua. Los “hispanistas”, encabezados por Bartolomé Mitre y Raúl Porras Barnechea, esgrimieron argumentos mucho más contundentes, empezando por señalar su estructura con la clásica distribución en actos y escenas, típico del teatro occidental. Según el argentino Mitre “[e]l *Ollantay* es por su fondo, por su forma y por sus menores accidentes un drama heroico de capa y espada, cristiano y caballeresco, tal cual lo crearon Lope de Vega y Calderón” (cit. tomada de Silva Santisteban, 2000: prólogo). Los hispanistas adujeron también la inserción de vocablos hispanos en el texto quechua: “guadaña”, “gato” y el acusativo *asnuta* (“al asno”), cuya raíz obviamente denota a un animal traído por los europeos. Así mismo, señalaban como otros elementos de origen hispano la presencia del gracioso, el final feliz -más cercano a soluciones románticas que barrocas-, la idea cristiana del perdón, y los sentimientos de la honra que embarga a los protagonistas de la obra. Todas estas constataciones dieron pie para dudar y negar la existencia del teatro entre los incas, o en el mejor de los casos, afirmar su desarrollo insipiente y larvario. Para el estudioso argentino, la existencia de una literatura dramática en la América precolombina no se

apoyaba en ningún documento auténtico, ni podía inducirse racionalmente. El estado cultural de América en la época del descubrimiento excluiría toda posibilidad de la existencia de un drama como el *Ollantay*, e inclusive de la dramaturgia como género literario. La afirmación de Garcilaso: “no les faltó habilidad a los amautas, que eran filósofos, para componer comedias y tragedias”⁴ es puesta en tela de juicio, evidenciándose las contradicciones en las que cae el propio cronista al decir unas páginas más adelante que “los indios del Perú, ya que no fueron ingeniosos para inventar, son muy hábiles para imitar”. En este sentido, se aduce el hecho en apariencia concluyente de por que ninguno de los cronistas que dan noticia de la existencia del teatro quechua transcribe el argumento siquiera de una de esas obras. Garcilaso, al margen de indicar que los argumentos de las tragedias “siempre eran hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los Reyes (sic) pasados, y de otros heroicos varones”; y que las comedias “eran de agricultura, de hazienda (sic), de cosas caseras y familiares”, no lo hace. Como tampoco lo hacen Betanzos, Molina, Murúa, Salkamaywa o Guamán Poma; es decir, los cronistas más importantes de las primeras épocas de la Conquista y la Colonia. Pero aquello nada prueba. Por el contrario, ese tipo de interrogantes han sido formulados a partir de la descripción de la estructura teatral hecha por Aristóteles en *La Poética*. El Estagirita, a partir de su conocida visión jerarquizadora de las cosas, privilegia la trama o argumento como el elemento más importante de la expresión teatral.

Ricardo Silva-Santisteban en *Antología General del Teatro Peruano* (2000), no obstante su evaluación ponderada y cuidadosa documentación, duda sobre la existencia del teatro quechua. Luego de señalar el nacimiento del teatro en la mayoría de las culturas como una manifestación que brota de manera natural y espontánea de ciertas actividades humanas y sociales como las de “plañir o exultar, alabar o adorar, de pedir o de ofrecer, de brindar o de sacrificar” que en principio se concretizan en fiestas y rituales, y sólo después se transforman en manifestaciones teatrales, menciona importantes cronistas que, sin embargo, sólo han aportado “testimonios ambiguos” en lo referente al teatro quechua. Menciona como los más antiguos y confiables los testimonios de Juan de Betanzos (*Suma*

⁴ Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales de los incas*, t. 1, p. 121.

y narración de los incas), Pedro Cieza de León (*El señorío de los incas*) y Pedro Sarmiento de Gamboa (*Historia de los incas*), además, claro está, al Inca Garcilaso de la Vega (*Comentarios Reales*), aunque considerándolo “sospechoso” por encontrarlo “teñida por una percepción europea y occidental de un escritor culto, imaginativo y moralista”, cuyo propósito fue el de configurar una imagen del mundo incaico inteligible para un público receptor europeo. Veamos estas citas.

[Juan de Betanzos:] Mandó Ynga Yupangue que todos se juntasen en su casa otro día de mañana porque quería comunicar con ellos cierta fiesta hubiese memoria quería constituir en ella cierta cosa que allá con ellos en su junta comunicaría y otro día de mañana se juntaron estos señores en las casas del Ynga donde comunicó con ellos la fiesta que ansí quería hacer e para que della hubiese memoria para siempre. (Silva-Santisteban, 2000, Intr.: p. xx).

[Pedro Cieza de León:] Y mandaban llamar los grandes quipo-camayos, donde las cuentas se fenescen y sabían dar razón de las cosas que sucedido habían en el reino, para que éstos lo comunicasen con otros quentrellos, siendo escogidos por más retóricos y abundantes de palabras, saben contar por buena orden cada cosa de lo pasado, como entre nosotros se cuentan por romances y villancicos; y éstos en ninguna cosa entienden que en aprender y saberlos componer en su lengua, para que sean por todos oídos en regocijos de casamientos y otros pasatiempos que tienen para aquel propósito. (Idem).

[Pedro Sarmiento de Gamboa:] Duraron estas fiestas, a que llamaron purucaya más de cuatro meses. Y hizo grandes y suntuosos sacrificios a cada cuerpo de inga al cabo de la representación de sus hechos y vida. Con lo cual les dio tanta autoridad, que los hizo adorar y tener por dioses de todos los forasteros, que venían a vellos. (Idem).

Silva-Santisteban señala la ambigüedad de estos testimonios que aluden más bien a festividades y ritos incaicos “lejanamente conectados con las representaciones teatrales”. En efecto, Betanzos no aporta mayores datos que el deseo del inca de realizar una fiesta.

¿El inca quería instituir una fiesta inédita como parece desprenderse de las palabras del cronista, o simplemente estaba convocando a lo que en muchos pueblos del Ande se denomina *punkay* o *uchuy* (“agasajo”) que los organizadores, “priostes”, “alferados” o “mayordomos”, ofrecen a los colaboradores y participantes como parte de los preparativos de la fiesta? Pues de las palabras del cronista, no podemos deducir la existencia o inexistencia del teatro quechua. La cita de Cieza de León, a parte de señalar el papel preponderante de los *quipucamayos* en la organización y realización de los festivales, no aporta tampoco datos concluyentes sobre la existencia o no del teatro quechua. Más interesante nos parece la cita de Sarmiento de Gamboa que menciona las *purucaya*, en las que los hombres danzaban “más de cuatro meses” (probablemente de junio a octubre, como acontece hoy mismo), lapso en el que los *runa andinos* danzan de manera intermitente, incluso realizan dramatizaciones. El problema es que se sigue pensando la realidad andina con conceptos ajenos a ella, por lo que no se llega a comprenderla. Esto explica, la pesadumbre con que Ricardo Silva Santisteban finaliza su estudio ensayando una conclusión dubitativa:

Probablemente podríamos considerarlas (las fiestas testimoniadas por Betanzos, Cieza y Sarmiento) como antecedentes, si hubiesen tenido un desarrollo ulterior conocido, o como los orígenes de una expresión teatral inca (...). Por desgracia no ha subsistido en el Perú, si alguna vez las hubo, ninguna pieza anterior a la Conquista. Sabido es que el único drama precolombino sobreviviente es el *Quiché Vinak* maya, conocido comúnmente como *Rabinal-Achí*. El naufragio de la expresión dramática de las culturas aborígenes americanas fue continental, no sólo privativo de la incaica si ésta alguna vez existió” (Ibit.: p. xxii).

Sin embargo, nuevos testimonios afirman la existencia del teatro quechua prehispánico como no podía ser de otro modo. Uno de esos testimonios –citado también por Silva-Santisteban– es el de Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela, un cronista tardío de principios del siglo XVIII que en su obra *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (1735), da noticias

puntuales sobre dramatizaciones de los indios practicadas en esa ciudad, como podemos leer en la siguiente larga cita del mencionado cronista:

Pasados los 15 días en que los moradores de Potosí solamente se dedicaron a la asistencia de los divinos oficios acompañando al Santísimo Sacramento que al descubierto se declaraba por su patrón, a la Santísima Virgen y al apóstol Santiago, trataron de continuar las fiestas con demostraciones de sacrificios varios. Y poniéndolo a efecto les dieron principio con *ocho comedias*: Las cuatro primeras representaron con general aplauso los nobles indios. Fue la una el *origen de los monarcas ingas del Perú*, en que muy al vivo se representó el modo y manera con que los señores y sabios del Cuzco introdujeron al felicísimo Mancco Ccápac I a la regia silla, como fue recibido por inga (que es lo mismo que grande y poderoso monarca) las 10 provincias que con las armas sujetó a su dominio y la gran fiesta que hizo al sol en agradecimiento por sus victorias. La segunda fue los *trunfos de Huayna Ccapac*, el 11° inga del Perú los cuales consiguió de las tres naciones: changas, chunchos montañeses, y del señor de los Collas, a quien una piedra desprendida del brazo de este poderoso monarca por la violencia de una honda, metida por las sienes le quitó la corona, el reino y la vida: batalla que se dio de poder a poder en los campos de Hatuncolla, estando el inga Huayna Ccapac encima de una andas de oro fino desde las cuales hizo el tiro. Fue la tercera las *tragedias de Cusy Huáscar*, 12° inga del Perú representóse en ellas la fiesta de su coronación: la gran cadena de oro que en su tiempo se acabó de obrar y de quien tomó este monarca el nombre, porque Cusy Huáscar es lo mismo en castellano que “soga del contento”; el levantamiento de Atahualpa hermano suyo, aunque bastardo; la memorable batalla que estos se dieron en Quipaypán, en la cual y de ambas partes murieron 150,000 hombres; prisión e indignos tratamientos que al infeliz Cusy Huáscar le hicieron: tiranías que el usurpador hizo en el Cuzco quitando la vida a 43 hermanos que allí tenía, y muerte lastimosa que hizo Cusy Huáscar en su prisión. La cuarta fue la *ruina del imperio inga*: representóse en ella la entrada de los españoles al Perú: prisión injusta que hicieron a Atahualpa, 13°

inga de esta monarquía: los presagios y admirables señales que en el cielo y el aire se vieron antes que le quitasen la vida: tiranías y lástima que ejecutaron los españoles en los indios: la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca. Fueron estas comedias (a quienes el capitán Pedro Méndez y Bartolomé de Dueñas le dan título de sólo representaciones) muy especiales y famosas, no solo por lo costoso de sus tramoyas, propiedad de trajes y novedad de historias, sino también por la elegancia del verso mixto del idioma castellano con el indiano.”(Ibit.: pp. xxii, xxiii).

De las palabras de este cronista, testigo presencial de los hechos, sólo podemos deducir que tales representaciones seguían las pautas del teatro quechua de la oralidad. En efecto, Arzans de Orsúa proporciona referencias mucho más detalladas. Por un lado, ratifica la versión garcilasista, y por otro, aporta elementos de juicio mucho más valiosos que los del propio Garcilaso; de los que podemos destacar los siguientes aspectos: 1° Las comedias mencionadas se representaron como “continuación” de la fiesta cristiana; es decir, no formaban parte del rito católico, se trataba más bien de prácticas de la cultura y la religiosidad andina. 2° De las ocho comedias representadas, el cronista reseña las cuatro primeras poniendo especial énfasis en la participación de los “nobles indios” en dichas representaciones en calidad de actores Naturalmente, sólo ellos conocían la historia de sus antepasados, y sólo a ellos concernía conservarlas. 3° En el último enunciado, se hace hincapié en lo “especiales” y “famosas” que eran tales comedias. Estos calificativos, creemos, reafirman su peculiaridad, tan distintas y, sin duda, tan sorprendentes para los españoles en relación a sus propias prácticas teatrales. El calificativo de “famosas” indica, precisamente, su gran difusión como acontece hoy mismo con las dramatizaciones de la muerte del inca Atahualpa. 4° En frase parentética, se menciona la opinión de dos individuos (Pedro Méndez y Bartolomé de Dueñas) que ejerciendo una suerte de crítica teatral, consideraban (“le dan título”) de “sólo representaciones” (y no, por su puesto, de teatro). Al parecer, estos oscuros personajes del siglo XVIII inauguraban de esa manera una postura crítica, temprana y peyorativa que ha prevalecido a lo largo de los años. 5° Finalmente, al reparar en lo “costoso de las tramoyas”, “propiedad de los trajes” y

“novedad de las historias”, el cronista hace una curiosa observación sobre la elegancia de lo que denomina “verso mixto” (castellano e indiano). ¿Cómo era ese verso? Desafortunadamente, no lo describe ni lo ejemplifica. A partir de la observación de las representaciones actuales sobre la muerte del Inca Atahualpa, podemos deducir que no debieron ser distintos de los que se estilan hoy mismo; es decir, el grupo andino se expresa en versos quechuas, mientras el grupo que representa a los españoles lo hace en versos castellanos.

III

Para el *runa* andino la existencia del teatro quechua no está en tela de juicio: cada año congrega actores-danzantes y público en las plazas y calles de muchas ciudades y villorrios del Ande. No creemos que adolezca de insipiencia o primitivismo, su realización corresponde a manifestaciones plenas e intensas de la cultura nativa. Su descalificación solo puede surgir de la tradicional arrogancia hispano-criolla y el desconocimiento. Los programas de estudio, bajo el rubro de “teatro quechua”, solo contemplan el estudio del drama *Ollantay* y algunas otras piezas del teatro quechua catequístico de la Colonia. Esta situación es la que nos motiva plantar la siguiente interrogante como hipótesis central de nuestro trabajo: ¿Existe el teatro quechua de la oralidad, diferenciado del teatro quechua misionero de la colonia, incluido el *Ollantay*? De ser así, ¿cuál es su naturaleza, estructura y características, y cuál su situación actual? Así mismo, ¿para qué y/o para quiénes es necesaria las representaciones del teatro quechua de la oralidad y esta misma investigación? Para dar respuesta a estas interrogantes, creemos necesario proponer una perspectiva de investigación alterna que contenga básicamente planteamientos descolonizadores. En el plano más inmediato y sensible de las prácticas educativas, se impone una revisión de los diseños curriculares propiciando la incorporación de los contenidos de la cultura andina en la perspectiva de acrecentar la comprensión plural de una tradición cultural milenaria, cuyo estudio y conocimiento, obviamente, ha de redundar en la reafirmación de la identidad cultural

basada, fundamentalmente, en los aportes de la cultura nativa, quechua-aymara-amazonense.

En los aspectos teórico-metodológicos, si bien es cierto no disponemos de una teoría específica relativa al teatro quechua de la oralidad, utilizamos la teorización existente acerca del género teatral desde épocas remotas., y que llegó a tener su primera y brillante expresión en la *Poética* de Aristóteles. En este sentido, en el teatro quechua de la oralidad es posible detectar los seis elementos teatrales señalados por el filósofo griego. Así mismo, en relación a los contenidos existe un hilo enhebrador que viene desde las reflexiones de Guamán Poma, que en los primeros años de la Colonia vio claro el enfrentamiento étnico-cultural, hasta los aportes de José María Arguedas que como ningún otro escritor indigenista afirmó una visión etnoculturalista, superando ampliamente el reduccionismo al que había caído la misma narrativa indigenista, siguiendo las pautas de la sociología marxista. Por otro lado, encontramos un soporte teórico sólido y coherente en los aportes de muchos autores nacionales y extranjeros que en los últimos tiempos vienen reflexionado profundamente sobre los problemas del colonialismo, la modernidad, y la colonialidad del poder.

El marco conceptual nos remite a un conjunto de conceptos que nos permiten abordar los diferentes aspectos que plantea nuestra investigación. Desde los conceptos más generales allegados por la Teoría Literaria, tales como drama, comedia, argumento, personajes, dicción, pensamiento, melodía, coro y espectáculo, hasta los conceptos formulados por las Ciencias Sociales, en especial por la Etnografía y el Folklore, tales como: oralidad, etnoliteratura, festival, rito, *taqui*, *tushuy*, danza dual, *tinku*, etc. En el aspecto del *conocimiento proposicional*,⁵ el presente constituye una investigación básica orientada a ampliar nuestros conocimientos del teatro quechua de manera descriptiva y explicativa. En el trabajo de campo, realizado en las ciudades de Pomabamba y Piscobamba (Ancash), hemos utilizado las técnicas de la observación simple y la observación participativa concretadas en los meses de junio y setiembre del 2011, en los

⁵ En psicología cognitiva, el conocimiento proposicional, declarativo, descriptivo o conocimiento de hechos constituye una de las dos maneras en que se almacena la información en la memoria a largo plazo. A diferencia del conocimiento procedimental –aprendizaje gradual, no consciente, de las destrezas–, se basa en la información de hechos, conceptos o ideas conocidas conscientemente y que se pueden almacenar como proposiciones.

que pudimos participar en la organización de las danzas objetos de nuestro estudio, y pudimos hacer el respectivo seguimiento, tratando de registrar los menores detalles en la evolución de dichas danzas coreográfico-teatrales.

Para concluir queremos agradecer a la Universidad Nacional Jorge Basadre Grohmann de Tacna por propiciar nuestros estudios de doctorado en el bienio 2010-2011; a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por acogernos por segunda vez en sus renovadas aulas cuatricentenarias. Al Dr. José Luis Saavedra, vice ministro de Educación Superior de Bolivia, por habernos acercado a la perspectiva teórica decolonialista durante su memorable visita a Tacna en el 2008, y por su vínculo y aliento permanente; al Dr. Wilfredo Kapsoli, cuya renovada visión del mundo andino constituye un referente inapreciable, sobre todo, en lo relativo al rescate de los capitales culturales con los que cuentan nuestros pueblos; al Dr. Marco Martos, Director de la Escuela de Postgrado de Literatura de la UNMSM, cuya ascendencia y afabilidad nos hizo sentir en casa nuevamente. Un especial agradecimiento al Dr. Antonio González Montes, asesor de nuestra tesis, por su invalorable asesoría y orientación. Al Dr. Eduardo Huaraj Álvarez, cuya amistad constituye un permanente estímulo académico. A los doctores Paolo de Lima y Juan Carlos Ubilluz por la enorme motivación y estímulo en los cursos del doctorado. Así mismo, a nuestros condiscípulos Richard Leonard, Paola Vásquez, Reynaldo Santa Cruz, Norma Barúa y Gladys Flores Heredia, cuyo interés por los temas literarios y compañerismo hizo aún más grata y enriquecedor nuestra estancia en San Marcos. En Tacna, a Segundo Cancino Morales, Santos Conde Lucero, Ernesto Pino Nina, Gladys Limache Arocutipa y Teresa Torres Calisaya por asumir nuestra carga académica. En Pomabamba, al señor Juan Vergaray Retuerto que hace 40 años personifica al inca Atahualpa, por ayudarnos a despejar muchas dudas en torno a la práctica actoral en la tradición oral; a Bernardo Enrique Herrera Alejos, profesor del Colegio Nacional Mons. Fidel Olivas Escudero, por poner en nuestras manos con suma generosidad el manuscrito del drama de la muerte del inca Atahualpa; al señor Eulogio Escudero por poner a nuestra disposición su trabajo monográfico inédito sobre las danzas de Pomabamba; y a *Quinco* Terry que hacia los años 90 del siglo pasado, papel en mano, dirigía las escenas centrales de la dramatización de la muerte del inca Atahualpa, y en

noviembre solía cantar el impresionante *Q'apaj*, oración fúnebre en honor de los muertos. En Piscobamba, al señor Eulogio Vidal que desempeñando el papel del “Capitán” contribuyó a la escenificaciones del *Inka rogu*y por cerca de 40 años (su partida ocurrida hace una década dejó un vacío difícil de llenar); al señor Demetrio Espíritu, agricultor y artesano, por abrirnos generosamente las puertas de su casa y ponernos en contacto con todos los elementos que intervien en la danza de los Awqa; igualmente a la “capitana”, doña Elena Valentín Ortega por su invalorable ayuda en la recopilación de las canciones quechuas; al señor Abraham Alzamora Agüero, gran promotor de los Awqa de Piscobamba, por poner a nuestra disposición sus materiales inéditos acerca de esta danza. Finalmente, a nuestros paisanos, hombres y mujeres, de las dos parcialidades: *Chaupis* y *qollana Pishgopampa*, por seguir animando nuestras danzas y costumbres, no obstante los vientos de desestructuración que hoy soplan sobre los Andes.

1.0 INTRODUCCIÓN

1.1 LOS AVATARES DE LA CRÍTICA FILOLÓGICA

1.1.1 El “pálpito” de Meneses

A propósito de la adquisición de una copia mecanografiada del texto que le sirvió para realizar la edición crítica de *La muerte de Atahualpa, drama quechua de Autor Anónimo* (1987), Meneses relata una curiosa odisea que no deja de tener interés por lo menos para comprender los avatares de la crítica filológica, cuyos afanes se orientaban a encontrar “códices” venerables que pudieran confirmar la existencia y la antigüedad del teatro quechua. En efecto, nos informa que el texto de su edición corresponde a una copia mecanografiada que le fuera proporcionada por el Sr. Juvenal Romero, quien habría hecho sacar una copia de este texto en 1943 de una copia manuscrita hecha por Pedro Almendras, quien a su vez lo habría transcrito de un “libro antiguo” que su papá, el Sr. Aurelio Almendras, se había prestado de un señor llamado Manuel Chávez, residente del pueblo de Tauca con miras a hacer una cierta representación en Lima el año de 1932, representación que finalmente no se habría llevado a cabo. Constatava Meneses que al momento de emprender la edición crítica, ni el libro de Manuel Chávez ni la copia manuscrita de Pedro Almendras –bautizado como “*Códice de Almendras*”– estaban al alcance del público ni de la crítica. La muerte del señor Juvenal Romero habría segado la posibilidad de acceder al manuscrito original. Con la esperanza que algún otro estudioso pudiera persistir en su búsqueda, nuestro crítico se acomedía a dejar el siguiente dato: “tal vez un señor Crivillero del negocio de transportes, común amigo del señor Romero y del Sr. Almendras, y comprovinciano del último pudiera conservar datos acerca de estas copias” (6).⁶ Por otro lado, enunciando como objetivo final y último de su cruceo investigativo remontarse hasta el autor mismo del “*ológrafo primigenio*”, introduce sin más el concepto del “definitivo retocador colonial”. Al respecto, dice:

⁶ Esta y las siguientes citas corresponden a la edición crítica de Meneses de *La muerte de Atahualpa, drama quechua de Autor Anónimo* (Lima: Universidad nacional Mayor de San Marcos, 1987).

[N]o conocemos el destino del ológrafo del autor o del definitivo retocador colonial; sólo una copia de ésta es el que aparece en posesión de un señor Manuel Chávez de Tauca hacia comienzos del presente siglo XX. Y sirve de patrón para la copia de Pedro Almendras hacia 1932, del cual procede nuestra copia mandada hacer por el señor Juvenal Romero en 1943 (33, 34).

Por otro lado, según nuestro estudioso, habría un dato “bastante concluyente” sobre el “definitivo retocador” aportado por el mismo texto como es el de introducir el anacronismo de considerar los hechos (la conquista del Tahuantinsuyo) como ocurridos bajo el gobierno del rey Fernando VII (que reinó discontinuamente entre 1808 y 1833). Basándose en este error (que denota “complejo epocal”) y alguna “analogía” con un texto folklórico “*Los Ingas*” de Pataz (sobre todo, el hecho de tener ambos textos un fuerte sabor satírico-independentista), Meneses propone como fecha de su última transcripción 1890, pudiéndose llevar, dice, el fechamiento del texto “refaccionado” hacia los comienzos del siglo XIX, entre 1800 y 1814. En nota de pie de página, presa de un arranque o rapto lírico, agrega: “Tenemos buen palpito o sentido de orientación natural para afirmar que la obra fue escrita [en el sentido de su “refacción”] con ocasión de preparar el terreno para la revolución a efectuarse en el Cusco por Aguilar y Ubalde en 1805” (28). De esa manera, establecido el fechamiento del texto (a través de un cálculo de probabilidades bastante elástico), Meneses aborda el problema de la Autoría, atribuyéndole esta sin más al cronista mestizo Blas Valera en razón de su “inmensa influencia” como “autor primigenio de casi todos los dramas coloniales catequísticos”. Según Meneses, aquel cronista sería también el autor del drama Ollantay que correspondería a su etapa de formación, en tanto que *La muerte de Atahualpa*, por los intrincados problemas teológicos que planteaba, obra de su madurez. Las suposiciones no quedan allí. Nuestro estudioso postula al Dr. José Manuel Bermúdez, cura de Huánuco hacia 1793, como el posible “refaccionador” del drama. Dice: “¿qué otra persona más a propósito se podría encontrar en dicha época?”. De esta manera, ungidos “autor” y “refaccionador”, solo faltaba la providencial intervención del propio filólogo para que la obra gane el seguro de vida de una Edición Crítica. Por lo demás, celebrando las felices

“circunstancias históricas” (llegada del APRA al poder en 1985), en las que se producía el “reentré bibliográfico”, nuestro crítico anunciaba haber terreno propicio para que la tradición cultural quechua “interrumpida” en 1870 (revolución de Túpac Amaro) encuentre un curso libre y realice su “cometido cultural”. Dice, en efecto: “pensamos es llegada la hora para liberarse de toda clase de prejuicios aherrojadores de antaño y ponerse a tono con la liberación política obtenida en 1985” (32,33). La muerte piadosa impidió al maestro ver el resultado práctico de tal “liberación”, es decir, la catástrofe económica más grande que se conoce en el país después de la guerra con Chile.

1.1.2 “La muerte del inca”: ¿un tema teológico?

Según Meneses, *La muerte de Atahualpa* (versión anónima del pueblo de Taucá) presenta inca Atahualpa como personaje protagónico que asume propósitos e ideales hispanos: un “proto cristianismo” evidenciado a partir de dos elementos estructurales: el retrato antibelicista del inca y el testamento de Huayna Cápac. Este último, como un *desiderátum*, habría prescrito la hispanofilia y el pacifismo del inca en consonancia con el mensaje de amor y redención predicado por Cristo. En efecto, dice:

El autor catequista para hacer comprender a los indígenas el misterio de la trinidad cristiana y la divinidad de Cristo Redentor escogió al Inca Atahualpa como un personaje que podía asumir el papel de Cristo para concretizar la idea de la Redención en el contexto del mundo andino... Pues, directamente, a la manera dogmática española, la obra redentora de Cristo no la habrían podido entender los quechuas incaicos” (15).

Pero si tal hubiera sido el propósito, la misma “manera dogmática española” habría impedido cometer semejante sacrilegio. Por otro lado, cuando los frailes de la colonia quisieron utilizar el teatro para sus propósitos doctrinarios no tuvieron en absoluto la necesidad de recurrir a tan sutiles subterfugios; presentaron a los incas como almas en trance de perdición, tentadas por Satanás. Sin embargo, tratando de reforzar el supuesto

papel redentor del inca, Meneses habla del tema complementario del “libre albedrío” que resultaría crucial para el sentido teológico del texto de Tauca. Al respecto, citando el parlamento 100, dice:

...el Inca se muestra totalmente generoso a la manera cristiana y ordena a su Jefe Quispecóndor que reciba a los “huiracochas” en la mejor forma posible, franqueándoles sus hogares y autorizando que los huéspedes dispongan libremente de todo cuanto esté a su alcance en la forma que mejor les convenga. Previniéndoles sólo la única condición, que tomaran en lo justo y necesario para la satisfacción de sus necesidades, y confiando que el mismo juez justo de los cristianos, su Dios fuera quien los iba a juzgar el buen uso que hayan de dar a la generosa hospitalidad... Ello en buen romance no era más que la aplicación del principio teológico del libre albedrío... [acorde al apotegma:] el hombre se condenará por sus propias acciones” (16).

Planteado así el problema, obviamente, el contenido ideológico de la obra deviene coherente y congruente con los contenidos teológicos del cristianismo. Sin embargo, al remitimos al parlamento 100 descubrimos no sin asombro que esta argumentación no está sustentada sino en una interpolación practicada por el propio crítico, en una suerte de Meneses interpreta a Meneses. Para corroborar lo dicho no hará falta sino remitirnos al mencionado parlamento, citando también su aparato crítico, la transcripción al quechua ayacuchano, y su traducción al castellano.

Texto de Tauca

Inca

100 Imatam Willaguanqui Quispecondor Intiyayay Quillamamay Ccoyllor guanquillay
manachum rimachiguanqui imanispan cunachum rimachiguanquichu mana
rimichicunata munanquichu Cunan villaquanqui manachum Quispecondor
willachuascanta Quispecondor ama imatapas ruraychic ñocam villascayqui

yananchicunata llapan chicunapata Chiachum mana cunta pallarichum
chaypicunatapas (47).

Aparato Crítico

- 100 guanquillay / huauquillay;
cunachum / cunan mana;
rimichicunata / rimachicunayta
ruraychic / ruraychicchu;
yamanchicunata / yananchicunamanta
chiachum / chayachuncu
mana conta / munascanta
chaypicunantapas / chaypi [l.t.]cunantapas (?);
Post. a chaypi l.t. / tarincacu ñacariynincunatapas
(74).

Transcripción al Quechua Ayacuchano

Inka 20

- 100 Imatan willawanqui, Kispikuntor
(En un aparte para sí solo)
Inti yayay, Killa Mamay Qoyllur wawqillay manachum rimachiwanqui,
imanasgam kunan mana rimachiwankichu, mana rimachikunayta munankichu;
kunan manachum willawankichick.
(Nuevamente dirigiéndose a Quispecóndor):
Kispikuntur, ama imatapas ruraychikchu ñogam willasgayki yananchikkunamanta;
llapanchikkunapata chayamuchunku awga runakuna, munasganta pallarichun,
chaypim tarikungaku ñakantapas. (110)

Traducción al castellano

Inca 20

- 100 ¡Qué es lo que me avisas Quispecóndor!...
(En un aparte para sí solo):
¡Oh Sol, padre mío, Luna, madre mía, hermano Lucero!

¿Acaso no me comunicarán ustedes (lo que hay?) ¿Por qué razón ahora no me lo mandan decir?... Ustedes no quieren que me informe... ¡Avísenme pues ahora!... ¿Acaso no me advertirán lo que Quispecóndor ya me ha relatado?...

(Nuevamente dirigiéndose a Quispecóndor):

¡Quispecóndor, no hagas nada, yo les avisaré a nuestros servidores!... Que lleguen donde todos nosotros (los extranjeros) y cojan lo que deseen; allí encontrarán también su pena (111).

La dificultad mayor –como dice Meneses– estriba en que el texto ha llegado hasta nosotros muy estropeado, “con pérdida de vocablos y con aumentos indebidos”. Concretamente, este parlamento presenta en la última palabra: *chaypicunantapas* (“los de allí también”), a mitad de palabra, posterior a *chaypi* y antes de *cunantapas*, una laguna textual. Meneses propone llenarla, sin duda, creyéndola lógica y coherente, con la frase: *tarincacu ñacariynin* (“encontrarán su agonía”). En la transcripción de Meneses al quechua ayacuchano, el texto problemático es reconstruido así: *chaypim tarikungaku ñakantapas* (“allí encontrarán también su pena”).

Evidentemente, en su versión original el texto no es legible. Pero Meneses, utilizando su propia interpolación, hace la siguiente acotación: “Pero tiene una expresión final que es un poco oscura y casi contradictoria, pues dice: ‘que lleguen los extranjeros donde todos nosotros (esto es a nuestras casas) y cojan lo que deseen’”; concluye: “allí encontrarán su pena”. Aún agrega: “[p]ensamos que este pasaje con tales expresiones al parecer contradictorias del Inca, es precisamente muy interesante, por contener en clave toda su filosofía pretercristiana que explica y posibilita su constante actividad amistosa por estos huiracochas” (160).

De esa manera, la actuación del inca se haría congruente con la misión más trascendental de Cristo: la salvación de su pueblo. En otras palabras, ya que no se podía impedir la destrucción del Tahuantinsuyo, por lo menos, podrían insertarse los indios en el mundo occidental a fin de que “participen de los beneficios de la cultura universal aportando también algo al mismo acervo general, sin exigencia alguna” (11).

1.1.3 Los “materiales folklóricos” y el lenguaje

Por otro lado, aún confesando no haber visto nunca ninguno de los “materiales folklóricos”, Meneses se apresura en tacharlos como formas “menores”, “rústicas” y “semiteatrales”. No obstante, en un curioso arranque (sin duda, “indoamericanista”), dice que ellas estarían “aptos para competir con nuestra ordinaria dramática citadina en cualquier escenario que se le invite” (22). Cobrando una cierta conciencia de la otredad cultural, aún agrega: “De inmediato nos excusamos de la comparación y calificativo usado cuando más justo fuera establecer sólo la relación simple de naturalezas diferentes, por lo mismo que las representaciones quechuas ni siquiera requieren de escenarios especiales sino que se desarrollan en cualquier espacio o lugar disponible al momento” (23). Pero así incurre en nuevo error: la tragedia del inca Atahualpa no se escenifica “en cualquier espacio o lugar disponible al momento”, sino en la plaza principal del pueblo en consonancia con el hecho histórico, pues la tragedia ocurrió en la plaza de Cajamarca. Seguidamente, nuestro estudioso invoca, para la mejor “convivencia y alternabilidad posibles” (23), concertar su difusión. Sin embargo, estas ideas y propósitos plausibles no pueden sino chocar con la dura realidad. La cultura oficial, promovida por el Estado criollo, no solo muestra indiferencia, sino trabaja programáticamente para extinguir ésta y muchas otras manifestaciones vivas de la cultura nativa.

En lo referente al lenguaje, Meneses afirma que el texto de Tauca no está escrito en ninguno de los dialectos del Chinchaysuyo, pero tampoco en los dialectos del Sur, sino en un quechua “clásico”, llamado en los documentos conciliares “lengua general de los indios del Perú”, elaborado por los lingüistas del III Concilio Limense de 1583. Pues, reafirmando su tesis conciliar, dice: “A nuestro juicio, la paradoja del texto de Almendras se resuelve atribuyendo a lo que en verdad es perteneciente, al quechua erudito, cultivado por la clerecía con difusión nacional pan peruano desde el siglo XVI (post. III Concilio Limense) hasta mediados del siglo XVIII” (25). Aún puede agregar, evidenciando un notorio “chauvinismo lingüístico”, que ese quechua pervive hasta nuestros días, vigorosa, en la región de Ayacucho. No obstante, las “evidencias léxicas y gramaticales (sobre todo morfológicas)” con las que pretende ejemplificar solo demuestran que ese quechua no

pertenece a las formas dialectales del Chinchaysuyo, pero sí a las formas dialectales sureñas. Dice Meneses, vocablos típicos de uso popular norteño como, por ejemplo: *wahi* (“casa”), *marka* (“pueblo”), *ayway* (“ir”, “viajar”), *uryay* (“trabajar”), etc., no aparecen en el texto, sino las raíces “clásicas” (?), al modo sureño: *wasi*, *llagta*, *riy* o *ripuy* y *llamcay*, respectivamente. Constata que partículas morfológicas utilizadas en el quechua norteño tales como los sufijos: *-chu*, *-cho* (“en”), *-pita* (“de” o “desde”) *-yag* (“hasta”), *-r* (“-ndo”, sufijo del gerundio), *-pis* (función conjuntiva ilativa), no aparecen en el texto, sino los sufijos correspondientes al quechua sureño: *-pi*, *-manta*, *-kama*, *-spa* y *-pas*. Para facilitar una mejor comprensión de estas variaciones, pongamos los siguientes ejemplos:

NORTE		SUR
Piscobamb chu (en Piscobamba)	:	Ayacuch pi (en Ayacucho)
Huaraz pita (de, desde Huaraz)	:	Abancay manta (de, desde Abancay)
Conventu yag (hasta Convento)	:	Cangalluk kama (hasta Cangallo)
Quellgar (escribiendo)	:	Quellgas pa (escribiendo)
Juvenal pis (también Juvenal)	:	Juvenal pas (también Juvenal)

Siendo objetivas tales constataciones, Meneses cae en el error de afirmar que casi todas las raíces de los vocablos del texto son hoy “ininteligibles” tanto en el Sur como en el Norte. Lo que no es cierto, cualquier quechuahablante sureño podrá comprobar que esas raíces y partículas que aparecen en el texto de Tauca pertenecen al quechua del sur. Pero la interrogante que surge de inmediato es cómo un quechua que tiene mayores afinidades con estas formas es utilizado en las representaciones dramáticas que se realizan en muchos pueblos del norte. Meneses resuelve este problema considerando que dicho texto utiliza el quechua “clásico” o “erudito” elaborado por los lingüistas del III Concilio Limense en 1583.. Pero el problema subsiste, sobre todo, si tomamos en cuenta que otros textos de la región presentan la misma problemática, es decir, el uso de un quechua alejado de las formas dialectales del Chinchaysuyo. Sin descartar la difusión que haya alcanzado el quechua conciliar, es posible pensar en otras alternativas. Si partimos del hecho que el arte verbal quechua no se concibe a sí mismo como una ficción o

“representación” de la realidad, sino como la realidad misma, es pertinente pensar que el teatro quechua de la oralidad utiliza la variedad dialectal cusqueña porque ese fue el lenguaje del inca. Así como también los “conquistadores” (traducidos por Felipillo) se expresan en su propio idioma. De esa manera, una vez establecida las representaciones, el lenguaje del inca perduró en las dramatizaciones convertido en fórmulas de expresión, poco o nada entendidas por los quechuahablantes del norte. En el plano escrito, ocurrió otro tanto: una vez transcritos los textos perduraron sufriendo los errores de “copistas” poco entrenados, tal como perduran en la tradición oral fórmulas antiquísimas, cuyo significado se hace arcano incluso para los mismo *yachaj* (“conocedores”).

El libro “Doctrina Cristiana y catecismo para la instrucción de los indios”, texto bilingüe, castellano-quechua, escrita con fines de catequización e impreso en Lima en 1584 por Antonio Ricardo, introduce criterios normativos europeos, especialmente los de separar el uso “arquetípico” o castizo de la lengua de otro considerado como “corrupto”, “imperfecto” o “bárbaro” (Cf. Tercer Concilio Límense, 1584). La variedad dialectal cusqueña es encomiada y considerada como la lengua quechua por excelencia, en desmedro, naturalmente, de las demás formas dialectales. Con absoluta razón Rodolfo Cerrón-Palomino, al señalar la aparición temprana de estos prejuicios lingüísticos, expresa: “Tal la campaña procuzqueñista que desde entonces persiste hasta la fecha” (1987: 87). No hay, ni hubo tal lengua quechua “erudito”, “clásico”, “académico”, “de nivel superior”; como tampoco una lengua “originado”, “elaborado”, “legislado”, “definido” por los clérigos del III Concilio Límense. Como bien se sabe, éstos acogieron la variedad dialectal cusqueña y la impusieron como la de mayor prestigio en los círculos catequísticos. El hecho que se confeccionaran gramáticas y diccionarios quechuas en esa variedad dialectal, auspiciados por las altas esferas del clero colonial, obviamente, debe haber gravitado a la hora de escribir en quechua, como también a la hora de transcribir textos orales. A este respecto, Julio Bernuy, en una reciente publicación: *Escritura quechua en el Perú* (2011) debate ampliamente este tema, hablando de la “primera domesticación misionera del quechua a la letra”, una tarea llevada a cabo por los clérigos de los concilios Limenses que, curiosamente, siguiendo los consejos bíblicos de San Pablo, prescribieron a sus ministros el aprendizaje obligatorio de las lenguas aborígenes.

Destacando la deformación en todos sus niveles lingüísticos a fuerza de amoldarse al alfabeto latino, tornando el quechua en un instrumento de destrucción o aculturación indígena, entre otras cosas dice Bernuy:

Los tres concilios Provinciales de Lima fueron perfeccionando gradualmente en cada encuentro la institucionalización y el control de la catequesis en lenguas nativas. Celosos y temerosos de la persistencia de algún rastro de la memoria indígena en la evangelización, ordenaron la extirpación y destrucción total de los quipus... Con similar empeño, vehemencia y determinación, fomentaron la destrucción selectiva de ciertas manifestaciones artísticas indígenas. En los cantos y rituales las palabras que se referían a prácticas consideradas diabólicas fueron eliminadas, hasta el mismo término “taqui” fue censurado y perseguido igual que muchos nombres de dioses, bailes en lenguas indígenas e instrumentos musicales nativos que, según la mentalidad de los catequistas, se asociaban a prácticas consideradas superspticiosas, maligna(s) o simplemente paganas (Bernuy, 2011: 39-40).

Por lo demás, la misma variedad dialectal del cusqueño colonial ha sufrido cambios en la diacronía, por lo que es natural que el texto de Tauca no coincida enteramente con el cusqueño actual. Por lo tanto, la búsqueda del quechua arquetípico como el lenguaje del texto de Tauca deviene en una ilusión más.

1.2. LOS APORTES DEL ESTRUCTURALISMO

1.2.1 N. Wachtel: una visión iconoclasta

El trabajo del antropólogo francés Nathán Wachtel: “*La Visión de los Vencidos: La conquista española en el folklore indígena*”, publicado inicialmente en la revista “Folklore Americano” N° 16, y reeditado en *Ideología Mesiánica del Mundo Andino* -

Antología de Juan M. Ossio (1973), constituye un acercamiento mucho más objetivo al teatro quechua de la oralidad, aunque su objetivo no haya sido sino rastrear la visión de la conquista española en el folklore indígena americano.⁷ En este sentido, formula interrogantes novedosos que no habían sido tomados en cuenta: “¿Cómo han vivido los indios la conquista española? ¿Cuáles fueron sus sentimientos, sus reacciones, cuando llegaron los hombres blancos? ¿Cómo han interpretado los acontecimientos? ¿Y cómo se los representan hoy día? (38).⁸ Al señalar que “[l]a historiografía occidental estudia, generalmente, la conquista sólo desde el punto de vista de los europeos” (38), Wachtel asume una actitud iconoclasta, anti canónica. Gracias a la cual, puede abordar temas anteriormente solayados o simplemente no tomados en cuenta. Por ejemplo, el tema de la “estupefacción” de blancos e indios frente a la revelación de un mundo desconocido, aunque para los indios el choque haya significado la ruina de sus civilizaciones. Sin embargo, muchas de sus afirmaciones, formuladas generalmente a través de preguntas retóricas, no hacen sino confirmar pseudas verdades como si fueran axiomas matemáticos. Por ejemplo, la siguiente: “¿[c]ómo han vivido ellos [los indios] la muerte de sus dioses?” (38). Obviamente, desde la perspectiva occidental, la “muerte de los dioses andinos” es una verdad que no necesita de demostración, se la prejuzga como un hecho consumado. Así mismo, cuando descarta la posibilidad de revivir sentimientos del trauma histórico, asumiendo un “nosotros” universal, creemos, incurre nuevamente en una de esas verdades axiomáticas como podemos advertir en el siguiente fragmento:

Por cierto, jamás podemos *nosotros*, revivir, desde el interior, los sentimientos y pensamientos de los contemporáneos de Moctezuma [y, naturalmente, del inca Atahualpa]. Pero en la medida en que las fuentes nos lo permitan, podemos al menos desplazar nuestro punto de observación, invertir

⁷ H. Bonilla, al presentar este trabajo, hacía notar sus objetivos y organicidad: “conocer la percepción indígena de los cambios desencadenados en su sociedad, por la violenta irrupción española del siglo XVI”; tomado como material de referencia el folklore contemporáneo y viendo en este material “algo más que una mera manifestación pintoresca” (Ossio 1973: 37).

⁸ Nuestras citas corresponden a N. Wachtel: “*La Visión de los Vencidos: La conquista española en el folklore indígena*”. En Juan M. Ossio: *Ideología Mesiánica del Mundo Andino* (Lima, 1973).

las perspectivas habituales y colocar al centro de nuestro interés la visión trágica de los vencidos: en el espejo indígena se refleja el otro rostro, el “reverso” del de occidente.” (38),

Indudablemente, para la perspectiva occidental, que concibe la historia como franjas horizontales que se cancelan unas a otras, la posibilidad de revivir desde dentro los pensamientos y sentimientos de los indios que sufrieron el embate de la invasión europea queda cancelada, mas no así para una perspectiva andina basada en la concepción circular del tiempo que piensa y siente la historia como un continuum en el que nada queda cancelada definitivamente. Desde esta perspectiva, sin duda, es posible revivir, por ejemplo, la tragedia de Cajamarca. Precisamente, es esa una de las funciones del teatro quechua de la oralidad que cada año en muchos pueblos andinos convoca multitudes y revive la muerte del inca, no como una mera “representación” del pasado, ya sin conexiones con el presente, sino como una realidad cuyos efectos todavía se sufre hoy en los marcos de una contienda desigual aún no concluida.

1.2.2 Las crónicas indígenas y el folklore

La “trágica visión de los vencidos”, según Wachtel, está representada por dos fuentes de valor desigual, desdeñadas por la historiografía tradicional: las “crónicas indígenas” y el “folklore”. Según el antropólogo francés, la historiografía no debe desdeñar el valor testimonial del folklore tanto como el de las “crónicas indígenas”, cuyo valor histórico, desde las publicaciones de *Visión de los vencidos* (1959) y *El reverso de la Conquista* (1964) del mexicano Miguel León Portilla, ya nadie discutía. Remarcando sobre lo valioso de la fuente folklórica que permite echar una luz completamente nueva sobre la conquista, constata que aún en nuestros días, a cuatro siglos después de la llegada de los españoles, la conquista revive en el folklore indígena:

Cada año, en ciertas regiones andinas, los campesinos se congregan en la plaza del pueblo y representan la “tragedia de la muerte de Atahualpa”. En

Guatemala la manifestación folklórica más popular no es otra que la “Danza de la conquista”. En México, en fin, piezas como “La gran conquista” o la “Danza de las plumas” hacen revivir los héroes y los acontecimientos del siglo XVI (39).

Seguidamente, se pregunta: “¿ porqué los indios experimentan la necesidad, cuatro siglos después, de revivir su desastre?”(39). Para dar respuesta a esta inquietante pregunta, procede a caracterizar el “material folklórico”, resolviendo los siguientes subtemas: 1º La oralidad del material folklórico y el difícil problema de su origen; 2º el problema de su inserción en la tradición escrita que probablemente aconteció en el siglo XIX; 3º la naturaleza permeable del material folklórico que “junta un material ecléctico impregnado de influencias españolas”; y 4º la presentación “deformada” de los hechos históricos.

En relación al primer punto, con una cita de fray Bartolomé de las Casas (que los nativos de América tenían bailes y cantares, en los que racontaban “los hechos y riquezas y señoríos y juez y gobiernos de sus pasados, la vida que tenían antes que viniesen los cristianos, la venida de ellos y cómo violentamente entraron”), corrobora la hipótesis de su fechamiento en los años inmediatamente posteriores a la masacre de Cajamarca. En cuanto al segundo punto, afirma que la inserción del drama quechua en la tradición escrita aconteció en el siglo XIX, probablemente por el influjo del romanticismo. En relación al tercer punto, afirma que el material folklórico acarrea nuevos y exóticos elementos que los va incorporando a lo largo del tiempo. Finalmente, en relación al cuarto punto, tema crucial, cree Watchel que alguna razón subyace a las “deformaciones” o “reinterpretaciones” que opera la tradición oral quechua contradiciendo el testimonio de la fuente escrita. A este respecto, nuestro estudioso se pregunta: ¿son esas deformaciones arbitrarias que dependen de la fantasía pura; o, por el contrario, obedecen a una cierta lógica?; en tal caso ¿cuál es esa lógica?, ¿por qué tal reinterpretación y no otra? Así mismo, “¿qué sueño de compensación, qué ilusión de revancha remeda el indio cuando interpreta el rol de Moctezuma perdonando a Cortés o aquel de Pizarro castigado por el rey de España?” (39).

Del cotejo entre las crónicas y el folklore, y del análisis contrastivo de las piezas folklóricas, deduce una cierta lógica subyacente: la “*conjunción*” entre indios y españoles

en el folklore centroamericano y la “*disyunción*” en el folklore andino; lo que determinaría la presencia del *mesiánismo* en este último y su ausencia en el primero. El hallazgo del mito del *Inkarry* en los años 70 del siglo pasado reforzaría esta posición; pues según este mito se espera en los Andes el retorno del inca, “rey del mundo” o “principio unificador”, cuya misión consiste en equilibrar las fuerzas antagónicas. Según Wachtel, la “crítica histórica” debe verificar la autenticidad de las tradiciones folklóricas, y el “análisis estructural” descubrir la coherencia interna del material estudiado. Establecida así la metodología, analiza tres danzas de la conquista: “*La tragedia del fin del inca Atahualpa*”, “*La danza de La conquista*” y “*La danza de la gran conquista*”, andina, guatemalteca y mexicana, respectivamente. En cuanto a la primera, dice:

La muerte de Atahualpa, el último Inca, ejecutado en 1533 por orden de Pizarro, constituye un tema poético y coreográfico largamente expandido entre los indígenas de Perú y de Bolivia. La geografía de estas manifestaciones folklóricas aún no se conoce bien, pero diversas variantes han sido recogidas y se ha podido identificar un ciclo muy antiguo, que data, sin duda, del siglo XVI” (40).

Seguidamente, teniendo a la vista, además, como textos referenciales las versiones de Oruro (publicada por C. H. Baldori en 1955), La Paz (información del Dr. Vellard), y Toco (descripción hecha por Mario Unzueta en su novela *Valle*), analiza la famosa versión de *Chayanta*, redactada en 1871 y publicada por Jesús Lara en 1957. En el análisis destaca los elementos que rodean el acto de la escenificación: ocasión, escenario, público, acompañamiento musical, actores, coro de ñustas, vestuarios, la apariencia del personaje central (el Inca), la presencia de un ser mágico (oso o perro) junto al adivino Huaylla Huisa, y descripción del grupo que representa a los españoles. Encuentra que tanto en los Andes como en Centro América, estas “danzas” coinciden con una fiesta cristiana. El estudioso se pregunta: ¿qué significan esos ritos?, ¿en qué medida existe el sincretismo entre el cristianismo y la antigua religión indígena?”. Estas interrogantes de los años 70 del siglo pasado que sumían a Wachtel en serias dificultades, por fortuna, han sido ya absueltas por las mismas ciencias sociales: esos “ritos” significan, en principio, la

vigencia del panteísta andino en toda la extensión de la palabra (Cf. Grillo: 1990), y el voceado “sincretismo” no existe en ninguna medida; pues la colisión entre ambas religiosidades solo implicó la imposición abusiva de la una y la “extirpación de idolatrías” que aún pesa sobre la otra.

En relación a los “actores”, igualmente, se desliza un error muy sutil cuando se afirma que los actores indios interpretan a los dos grupos en conflicto, siendo que el rol de los españoles es asumido por miembros de las capas medias y citadinas de la población, como artesanos y comerciantes, y, últimamente, también profesores y estudiantes de los colegios, y nunca o casi nunca por los propios indios (hablando en pasado porque actualmente con gran número de indios alfabetizados tal posibilidad existe, y más bien se hace cada vez más frecuente); lo inverso sí era posible: un blanco interpretando el rol del inca Atahualpa. Al respecto se tiene noticias que en Chiquián (Ancash) a inicios del siglo XX el rol del inca fue “interpretado” por el célebre bandolero Luis Pardo, hombre de fenotipo blanco occidental, incluido los ojos verdes, pero con una legendaria identificación con el pueblo indígena, víctima del rapaz gamonalismo. En esa versión, probablemente única, la representación habría concluido cuando el inca “decapitó” al usurpador Francisco Pizarro, suponemos, con gran algarabía del público.

En cuanto a la coincidencia de las representaciones indígenas con una fiesta cristiana, no tenía Wachtel por qué formular cábalas, puesto que como es de conocimiento general, así como los templos católicos fueron contruidos sobre los escombros de los adoratorios indios, como es el caso del incomparable *Coricancha* en el Cusco, sobre cuyos aposentos se yergue el templo de Santo Domingo, las festividades cristianas se superpusieron sobre los festivales andinos; por lo que es lógico pensar que las representaciones teatrales indígenas, antes que corresponder a los ritos católicos, constituyen la expresión ritual de la religiosidad nativa.

1.2.3 Secuencialidad narrativa y temas relevantes

La secuencialidad narrativa de la versión de Chayanta de la *Tragedia del fin del inca Atahualpa*, es resumida por Wachtel del siguiente modo: “I. Unos sueños anuncian la

llegada de los españoles. II. Unos encuentros preliminares ocurren a nivel de los servidores y lugartenientes. III. El episodio central enfrenta al jefe indio y al jefe español. IV. La muerte del jefe indio es seguida de lamentaciones y el rey de España surge como especie de *deus ex machina* para castigar a Pizarro” (44).

Como podemos apreciar, se subraya en el último segmento el “castigo” del jefe español por implicar, según nuestro estudioso, una subyacente ideología mesiánica. Sin embargo, según el mismo estudioso, el “mesianismo latente” de este drama quedaría evidenciado de manera más nítida al contrastársele con los dramas centroamericanos; pues estos, como ya se ha dicho, concluirían armniosamente en “conjunción”, es decir, con “indios” y “españoles” danzando juntos, a diferencia del drama andino, en el que al final, después de la degollación del inca, cada grupo baila separadamente evidenciando una básica “*disyunción*”. Según Wachtel, las crónicas, ubicadas “dentro de una tradición auténtica” (45), permiten un “análisis contrastivo”, permitiendo destacar tres temas: (1) La descripción de los españoles, (2) la no comprensión de los adversarios, (3) el alcance cósmico de la muerte del inca. Con citas de Titu Cusi Yupanqui y Huaman Poma, nuestro estudioso pretende corroborar el testimonio dramático de la estupefacción de los indios que los habría llevado a la deificación de los españoles reconociéndolos como “hijos del dios *Viracocha*”. Pero así estamos nuevamente frente a una de esas “verdades” axiomáticas. ¿Hubo realmente un proceso de deificación de los conquistadores por temor, ignorancia o superstición? ¿O fueron otros los móviles para esa nominación como, por ejemplo, la de considerarlos seres de cultura superior que venían a enseñar conocimientos, ciencia y tecnología? No lo sabemos. Pero podemos conjeturar que los españoles fueron llamados “*viracochas*” porque, en los términos de la cultura andina, se esperaba dialogar y reciprocarse con ellos. En esa perspectiva, el tratamiento no entrañaría sino la expresión de una máxima deferencia. A la par del tema de la estupefacción, Watchel relieves la superioridad cultural de los españoles cifrada en la posesión de la escritura. Comentando la escena de la carta, dice: “[l]a escritura es pues uno de los signos más impresionantes de la superioridad española” (47). Al respecto, multitud de versiones no ofrecen una escena semejante, aunque todas destacan la escena del “Evangelio por tierra”. Según podemos conjeturar, el problema de la incomprensión estaba mitigado con la participación de

Felipillo como traductor. Si tomamos en cuenta que la mayoría de los conquistadores, incluido Pizarro, era analfabeta, la “impresionante superioridad” no consistía sino en la posesión de una impresionante tecnología de violencia y muerte. Por otro lado, el alcance cósmico de la muerte del inca Atahualpa, destacado por la versión de *Chayanta* y atestiguado por las crónicas y las elegías quechuas del siglo XVI, ocupa en el teatro quechua de la oralidad un lugar de singular importancia; pues, la muerte del inca implicó en los marcos de la cultura andina un verdadero deicidio. Como dice el mismo estudioso, “el inca es el principio de vida de los hombres y del universo”; por ello su muerte no podía representar sino un cataclismo cósmico que implicaba tres disyunciones: entre indios y españoles, entre el inca y sus súbditos, entre el sol y la tierra. Entendemos que al quedar obliterados los grandes valores de la cultura andina: diálogo, reciprocidad y responsabilidad ética, e instaurarse el caos y la muerte, advino el “sasachakuy tiempo” (tiempo de violanecia) según frase popularizada recientemente por Mark R. Cox; el runa andino quedó sumido en la más completa orfandad. Wachtel utiliza esta disyunción para apuntalar su hipótesis más importante: el mesianismo del mundo andino, otorgando a este concepto, en los años 70 del siglo pasado, carta de ciudadanía:

Sólo un acontecimiento también inaudito devolverá al mundo la armonía perdida: el retorno del inca. Se comprende por qué el tema mesiánico se encuentra esbozado en la tragedia: tiene su lugar lógico. Un mito secretamente expandido entre los indios de Perú y Bolivia, cuenta que después de la muerte de Atahualpa, la cabeza de este fue cortada, llevada al Cuzco y enterrada. Pero bajo tierra, la cabeza se agranda, el cuerpo retoña. Cuando este se reconstruya completamente, el inca saldrá de la tierra, los españoles serán expulsados y el antiguo imperio restablecido (49).

Aún agrega: “[s]e ignora si el mito de Incarri se relaciona explícitamente al drama popular, pero no se puede negar la coherencia del folklore indígena”. Pero así las incongruencias saltan a la vista: los españoles hace un siglo y medio han sido expulsados y la “resurrección” y “triunfo” del inca Atahualpa con los que concluyen las variantes

mencionadas no constituyen, precisamente, pruebas fehacientes del llamado “mesianismo subyacente”; mucho más si tomamos en cuenta el tiempo transcurrido, es decir, los cinco siglos de la invasión, lapso suficiente para que muchas creencias del invasor podrían haberse sedimentado en estas tierras. Así mismo, constituye una mayúscula incongruencia el uso desaprensivo del término “resurrección” para la que el quechua no dispone siquiera de un término equivalente. Pero Wachtel concluye con gran satisfacción y aplomo afirmando que si uno y otro –es decir, mito y folklore– son mesiánicos, lo que se “ignoraría” (cosa, al fin, secundaria) es que si ambos estarían o no relacionados directamente; pero, dice, “no se puede negar la coherencia del folklore indígena”; es decir, que ella –la coherencia– señala que tanto el mito como el folklore son mesiánicos.

1.2.4 El tema mesiánico

Insistamos aún en este tema. En principio, es preciso señalar que el “mesianismo” – creencia en la venida del “mesías” (la tradición occidental suele escribir esta palabra con mayúscula inicial para relevar su importancia) o “salvador del mundo”, esperanza infundada en la solución de todos los problemas mediante la intervención de una sola persona– que caracteriza la visión del mundo de los pueblos de Europa, aparece acorde a la concepción lineal del tiempo, según la cual hubo un pasado arcádico que se perdió por el “pecado” (según el cristianismo) o la aparición de la “propiedad privada” (según el marxismo); el presente es de penuria, un “valle de lágrimas”, y el futuro que nunca llega deberá ser nuevamente arcádico. Naturalmente, el sueño de la “redención” solo podrá realizarse con la providencial aparición del mesías o salvador: Jesucristo para los cristianos, el partido proletario (con su líder cuasi infalible) para los marxistas. De esa forma, esperan recuperar la dicha perdida, esta vez de manera perpetua, ya sea en el cielo de la metafísica cristiana, después de la muerte, o en la sociedad perfecta del “comunismo científico” según la utopía marxista. Desde los puntos de vista del tiempo circular de la cosmovisión andina, no se piensa que el pasado haya sido arcádico, como tampoco se espera que el futuro lo sea. El mundo es como es ayer, hoy y siempre. Dicha o desdicha son cuestiones que dependen de las circunstancias favorables o desfavorables. En los

Andes, sin embargo, se trata de crear las condiciones favorables mediante el diálogo, la reciprocidad y la responsabilidad ética, sabias prácticas que permiten superar las dificultades. Si no se observan las sabias leyes cósmicas y comunitarias, irremediablemente, sobrevendrán desdichas y calamidades. Pero a partir del hallazgo del mito de *Inkarri* ("Inca-rey") en las décadas del 60 y 70 del siglo pasado, el tema del "msianiasmo andino" se tornó preponderante en los círculos académicos. Por lo demás, como ya hemos dicho, los esquemas mentales del hombre blanco muy bien han podido sedimentarse en estas tierras, pues hace cinco siglos nuestros pueblos soportan el cotidiano bombardeo de la propaganda bíblica, y hace un siglo, el de la propaganda marxista. En la última centuria hemos visto comunidades enteras sucumbir al frenético proselitismo de las sectas religiosas. Por lo tanto, no es de extrañar que hayan surgido esos brotes deliciosamente adobado de milenarismos esperanzadores. Pero de allí a conceptualizar la cultura andina como una cultura mesiánica o redentorista, cremos, constituye un craso error. La idea andina del *pachacutik* ("retorno del espacio-tiempo"), más cercana al *corsi ricorsi* de Giambatista Vico, tampoco se aviene con el publicitado "mesianismo andino". Actualmente, este tópico está lo suficientemente desacreditado como para tomarlo en serio. Al respecto, Henrique Urbano, en "*Taqui Onqoy y mesianismo andino en el siglo XVI. Los avatares de un discurso ideológico*", dice con mucho acierto:

Se trata de la euforia con que la literatura socio-antropológica e histórica de mediados del siglo pasado asumía la presencia indiscriminada de movimientos sociales que crecían a la sombra de mesías y milenios. No es cuestión de un solo autor. Eran varios. Los estudios tienen un origen muy diverso y muy diferenciado. A modo de ejemplo: la "teología de la liberación". Nido de una amplia y difundida opinión acerca de la capacidad de "salvación de las masas pobres", esperando un "mesías" con la idea encubierta de que un milenio se acerca a buen paso, con todas las promesas de felicidad, igualdad y paz. No es casual que haya sido tan bien acogida en América Latina porque ahí están las raíces y las marcas del último intento ideológico de la Iglesia de crear las condiciones de producción de una

nueva cultura, basada en la ruptura y en el cambio radical de los espacios simbólicos.(Urbano, 2011).

Señalando que ni el título de esos análisis sobre *taqui onqoys* y mesianismos merece hoy en día una mirada distraída, y que sólo son párrafos histéricos y estériles, Urbano agrega: “No mencioné hasta ahora a Nathan Wachtel. Sin embargo, desempeñó un papel preponderante en esta historia del mesianismo y milenarismo andino con su primer libro sobre la *Visión de los vencidos* ⁹ en que recogía un conjunto de estudios con alguna influencia estructuralista que en esos años calentaba las salas parisinas de antropología. Lo que nos legó Wachtel en esas páginas es de una impresionante pobreza y cuesta creer que hayan merecido tantas referencias bibliográficas durante las últimas décadas” (Idem).

1.3 OTRAS LECTURAS (HISTÓRICAS Y ANTROPOLÓGICAS)

1.3.1 “La muerte del Inca en Santa Ana de Tusi” de González - Rivera¹⁰

El libro “*Antiguos dioses y nuevos conflictos andinos*” (Ayacucho, 1983), escrito por Enrique González Carré y Fermín Rivera Pineda, dedica su segundo capítulo: “La muerte del inca en Santa Ana de Tusi” al análisis de una de las variantes más originales de la muerte del inca Atahualpa por la presencia del *Apu*, un personaje mítico ausente en muchas otras versiones. El ensayo describe la escenificación de la muerte del inca que tiene lugar en la fiesta patronal del distrito de Santa Ana de Tusi, provincia de Daniel A. Carrión, departamento de Cerro de Pasco, en el mes de julio. Además del texto escrito, el pequeño volumen incluye láminas y fotografías. La lámina LXVI del libro *Trujillo del*

⁹ N. Wachtel, *La visión des vaincus. Le Indiens du Pérou devant la Conquete espagnole (1530-1570)*, París, Gallimard, 1971.

¹⁰ Gonzalez Carré, Enrique y Rivera Pineda, Fermín, *Antiguos dioses y nuevos conflictos andinos* (Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1983).

Perú a fines del siglo XVIII (1789) que según noticias mandó pintar el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. Muestra dos escenas de la dramatización de la muerte del inca Jaime Martínez Compañón. Muestra dos escenas de la dramatización de la muerte del inca Atahualpa en Trujillo hacia fines del siglo XVIII. Las otras dos láminas extraídas del libro *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma muestran la degollación de los incas Atahualpa y Túpac Amaru. Las cuatro fotografías en blanco y negro muestran algunas escenas de la representación teatral de Santa Ana de Tusi.

Ahora bien, a base del trabajo de campo de Rivera, González Carré ensaya una explicación. En principio se describe detalladamente el contexto del festival, especialmente las “mayordomías” encargadas de presentar las distintas comparsas: “Baile viejo”, “Los incas” y “Los viejos” que constituyen las más respetadas tradiciones de la comunidad de Santa Ana de Tusi. Seguidamente, se describe detalladamente la evolución de la danza, y la escenificación que tiene lugar el día 28 de julio empesando a las 4 a.m. con ritos de reciprocidad entre los organizadores y las comparsas, culminándose al anochecer del mismo día con la degollación del Inca. La particularidad de esta versión consiste en la presencia del Apu, divinidad andina, en tanto que el Inca aparece sólo como su mediador. El primero porta una “corona”, símbolo del poder y del orden cósmico. De tal manera que en los momentos culminantes del drama, Pizarro se acerca primero a él para arrebatarse la “corona” y con ella en la mano recién se acerca a prender al inca:

Pizarro, con la “corona” o poder del Apu se encamina a la “fortaleza”, y mostrando la corona al Inca, le pide su rendición; el Inca se somete al ver la corona en las manos de Pizarro, quien sube a la fortaleza y dialoga a gritos con el Inca, intercambiando “insultos”. El Inca le increpa a Pizarro su condición de usurpador, invasor, “misti”, “gringo”, “explotador”, ante el aplauso del público; por su parte Pizarro trata al Inca de: “ignorante”, “vicioso”, “infel”, “adúltero”, “asesino”, ante la rechifla del público (González-Rivera, 1982: 66).

En la escena final, Pizarro logra tomar al Inca de los brazos, ponerlo de rodillas y ejecutarlo con la espada. Luego, muestra al público su cabeza ensangrentada (una

máscara, que mana “sangre”). Los espectadores, exteriorizando su tristeza por la muerte del inca, insultan al matarife. Pizarro “busca al Apu y su séquito para exterminarlos al compás de la orquesta, cohetes y los gritos del público que se confunden con la oscuridad del día (6.30 p.m.) y el repique de las campanas de la Iglesia del pueblo” (Idem).

Un asunto simbólico de gran importancia, según anotan nuestros estudiosos, es lo referente a la degollación, un elemento permanente y reiterativo en casi todas las versiones conocidas. Nuestros autores consideran que la incongruencia entre el drama y la historia, pues Atahualpa fue estrangulado en el garrote, se origina en la superposición de las figuras de Atahualpa y Túpac Amaru; y en la visión discrepante de vencederos y vencidos acerca de a quien considerar como el último inca: para los españoles era Atahualpa; para los nativos, Túpac Amaru que efectivamente murió degollado. Finalmente, en lo referente al vínculo existente entre estas escenificaciones y el mito del *Inkarri*, los autores, se inclinan sin más a favor de la hipótesis controversial de Nathan Wachtel, es decir, la del carácter mesiánico del mundo andino.

1.3.2 “*El retorno del inca*” de Wilfredo Kapsoli¹¹

El historiador Wilfredo Kapsoli ha publicado: *El retorno del inca* (2001), un breve y compendioso ensayo que incluye, además, una entrevista sobre el “patrimonio filosófico” de los hombres andinos y dos artículos publicados antes en la prensa capitalina: *Los Incas o la destrucción del Imperio del Perú* (1777) de Marmontel (comentario sobre la edición) y “El Perú de Túpac Amaru”, una exaltación del inca rebelde que en 1780 alentó la más grande rebelión americana contra la dominación española. En relación al tema que nos interesa, el ensayo de Kapsoli reúne los trabajos: “Iconografía del Inca” y “La degollación de Atahualpa”. En el primero describe y comenta un conjunto secuencial de nueve dibujos de Guaman Poma referidos al proceso de la Conquista y dominación española. Al respecto, en página introductoria, el autor anota:

¹¹ Kapsoli Escudero, Wilfredo., *El retorno del inca* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2001).

El cronista concibe su obra como un portento monumental y el capítulo de La Conquista lo apertura con un frontispicio de tres grandes letras: C, O y N. Cada una de éstas representa un bestiario. El acápite se cierra con el mundo colonial graficado como “el país de los infiernos”. Este frontispicio es considerado por López-Baralt (1988) como “la iluminación”, dando inicio a una sociedad abatida, donde los males y el “no hay remedio” son una constante de su destino (11).

El segundo trabajo, “La degollación de Atahualpa”, partiendo de una extensa cita del argumento de la “Relación” de Pomabamba, formulado por el profesor Augusto Egúsqüiza, destaca algunos aspectos importantes de la representación. Por ejemplo, señala que el papel de los conquistadores es asumido por los hacendados y comerciantes del lugar con notorio afán de ostentación, pues montaban caballos enjaezados con pellones, monturas y jáquimas de plata. Cabe destacar que actualmente ya no se ven esas demostraciones de opulencia, la figura misma del gamonal está extinta luego de la Reforma Agraria de Velasco. Por otro lado, analiza un elemento muy importante a nivel de las simbologías, la presencia del *Pispicondor* (y su *chipchan*, “pichón”), que inicialmente actúa como espía del inca, pero muerto éste, se comporta como un hazmerreir, un bufón y un felón que devora los sesos del inca. Al respecto dice el autor que la frase “el inca devorado por los cóndores” adquiere un especial significado si tomamos en cuenta el mito de Pinkosmarca, según el cual *Japallán Kamakoj* (“creador único”) llamó a tres cóndores que volaron por el mundo... cada ave pudo encontrar una pareja de hombres: hembra y macho, salvados de las hecatombes. Los tres cóndores los cargaron en sus espaldas y regresaron a Pomabamba... las tres parejas fueron depositadas en Pinkosmarca donde se establecieron. Sus descendientes poblaron el continente americano (Yauri: 1979: 11-12). Según Kapsoli, la danza del Quispicóndor y el acto supremo de “devorar el cuerpo de Atahualpa”, constituye la evidencia de la persistencia totémica de la tradición andina referida en el mito de Pinkosmarca. Por otro lado, en lo referente a la degollación del inca afirma que esta deformación del hecho histórico, no corresponde a una posible asociación establecida con la muerte de Túpac Amaru I (que sí fue decapitado), sino porque los incas y los señores del mundo andino morían de esa manera (es decir, degollados). Por tanto,

los hombres del Ande habrían hecho abstracción de la afrenta cometida contra su inca en Cajamarca y así recuperarían su propia continuidad histórica. Tampoco cree que Túpac Amaru I sea considerado el último inca, toda vez que los incas siguieron en su misión redentora hasta las tres primeras décadas del siglo XX, un tema que Kapsoli ha abordado ampliamente en su libro: *Los ayllus del sol* (1984).

En su trabajo: “*La muerte del rey Inca y La Relación de Pomabamba*”, elaborado con ocasión del IV Congreso Nacional de Folklore (Huancayo, 1980), Kapsoli profundiza esta temática como tendremos ocasión de comentarla en el capítulo dedicado al *Inca rugoy* (“La degollación del inca). Por lo demás, asumiendo la tesis de Wachtel sobre el contenido mesiánico y milenarista de las “danzas de la conquista” en los Andes, dice:

Desde 1532, la sociedad andina ha esperado la llegada de un inca redentor. Así puso en escena la figura de una serie de personajes que representan dicho símbolo –como fue el caso de Manco Inca, Túpac Amaru, Juan Santos Atahualpa, Tomás Leynes, Pedro Atusparia, Miguel Quispe y Carlos Condorena. Estos hombres emblemáticos aparecieron, casi siempre, en épocas de crisis. Actualmente, en los albores del siglo XXI, en el marco de una sociedad sepultada por la corrupción y la pobreza retorna, creado desde abajo o desde arriba, la invocación a un nuevo Inca (Pachacútec), encarnado esta vez en Alejandro Toledo (Kapsoli, 2001: 8).

1.3.3 “Actores de altura...” de Luis Millones ¹²

Luis Millones inicia su alegato estableciendo una equívoca referencia altitudinal (“actores de altura”) y una dicotomía también equívoca entre lo andino-popular y lo occidental-culto. Como aspecto central formula la idea del trasvase de la tradición quechua ágrafa a la tradición (escrita) occidental por obra de los *literati*, a quienes los presenta como los “intelectuales orgánicos”, “sabios locales”, “descendientes de los antiguos amautas”,

¹² Luis Millones, *Actores de altura, ensayos sobre el teatro popular andino* (Lima, Editorial Horizonte, 1992).

“poetas y compositores a tiempo completo”, etc. que supuestamente habrían logrado sintetizar el “saber folk” y los “esquemas educativos nacionales” actuando como verdaderos “traductores culturales” (54). Según Millones, por obra de estos *literati*, la cultura quechua se *literaliza*, es decir, se expresa cada vez más en textos redactados en español o *runa simi*, o en una mezcla de ambos” (15). A la cabeza de este movimiento ubica a los carhuamainos Herminio Ricaldi y Pío Campos, tío y sobrino, como los dos más grandes “*literati*” de Carhuamayo (Junín), creadores del llamado “teatro popular andino” y promotores de la modernización del drama “La muerte del inca Atahualpa”.

En relación al primero, nos refiere la siguiente anécdota: trabajando como obrero en la planta de fundición de Smelter de la Cerro de Pasco Copper Corporation, presenció hacia 1918 la puesta en escena del drama “La muerte del inca Atahualpa” por un conjunto teatral procedente del Cusco. Luego, obsesionado por “modernizar” la versión local de su natal Carhuamayo, puso manos a la obra: reescribió el drama basándose en crónicas e historias, y luego batalló durante casi 10 años para convencer a sus paisanos de la necesidad de introducir las innovaciones hasta que, finalmente, lo consiguió en 1929 haciendo representar su propia versión; la misma que, según Millones, constituye la nueva tradición local “aceptada y respetada hasta la fecha”. Pero las diferencias saltan a la vista: los indigenistas cusqueños constituían una “compañía teatral” de corte occidental, siendo su labor ir por los pueblos ofreciendo representaciones. En cambio, Ricaldi y Pío Campos, superpusieron aquel modelo de representación, visto por ellos en el pueblo de Smelter primero y después en los coliseos de Lima, sobre la tradición oral del *Tamboy* de Carhuamayo. El estudioso advierte esta situación y no deja de comentarlo: “...para horror, suponemos, de los etnógrafos, don Herminio alteró parte de un equipo coreográfico de muy añeja tradición con un trabajo de convencimiento que le costó casi diez años, alcanzando finalmente a representar su propia versión de la muerte del inca Atahualpa en 1929” (Millones, 1992: 51-52).

Sin embargo, no obstante los denodados esfuerzos, aquella tarea “modernizadora” no habría llegado a afectar la estructura básica del *Tamboy* de Carhuamayo, nombre originario de la danza: carácter cíclico, escenario abierto y público activo; pero sí el nivel argumental y simbólico (el protagonismo de la Coya fue reemplazado por el del Inca, la

degollación por el estrangulamiento). El paquete modernizador, todavía contemplaba la participación de un locutor que con un potente megáfono va narrando y explicando las secuencias más importantes y culminantes del drama.

Por otro lado, nuestro estudioso rememora las líneas más importantes de la versión original con el propósito de ligar su simbología (cuello cortado = sangre derramada) con el mito de la fertilidad y la *resurrección*; sin reparar, empero, que este último término ni siquiera existe en el *runa simi*. Así mismo, sin ahondar en el problema de los orígenes, aunque señalandole que corresponde a “otro tipo de antecedentes”, da por sentada la supuesta simbiosis del *taki* andino con la tradición teatral española. Dice Millones, lo que realmente ha existido en los Andes son los *taki* o festivales que a quinientos años de la Conquista “sigue[n] pasmando a los espectadores” por la “explosión de colores, la música, los bailes y el total abandono de los participantes al éxtasis de la fiesta”. En ese fondo de paganismo, los españoles habrían incrustado sus prácticas teatrales, haciendo florecer en tierras americanas “muchos componentes del teatro del Siglo de Oro”. Señalando la no pertinencia de establecer analogías entre las tradiciones andina y occidental (un vicio conceptual introducido, según Millones, por el indigenismo creando el señuelo de que toda manifestación cultural europea tuviera una contraparte nacional), afirma haberse forzado unos antecedentes teatrales en la sociedad incaica. Señalando que la expresión teatral es europea, quiere hacer notar el anacronismo de que hoy mismo en diversas localidades se siguen componiendo piezas de teatro con la absoluta convicción de estar perpetuando un arte que tiene raíces en tiempos anteriores a Pizarro. De esta manera, *La muerte del inca Atahualpa* se habría originado en las expresiones teatrales traídas por los españoles de la conquista, especialmente la danza de “moros y cristianos” introducida en México desde 1539. En la visión antropológica de Luis Millones, los clérigos estirpadores de idolatrías habrían contribuido para que nuestra moribunda cultura pudiera sobrevivir y “establecerse” incorporándose al ceremonial católico. Por lo demás, no obstante considerar positivas aquellas “modernizaciones”, Millones no deja de anotar que dichas prácticas solo pudieron darse venciendo férreas resistencias. En otras palabras, la versión original del Tambo de Carhuamayo no dejó de ofrecer tenaz resistencia a los intentos de su modernización. Dice Millones: “Cuando los Ponce y Ricaldi se propusieron

a representar la muerte de Atahualpa, las fechas estaban ocupadas por un ceremonial diferente [que, obviamente, no era otro que el tradicional Tamboy]. El Apu y la Colla (llamada a veces Palla) recibían el cargo, y ese día aparecían vestidos especialmente, ella en polleras muy anchas con muchos bordados, y él con una corona alta de casi un metro. Sus desplazamientos eran acompañados por una cantante llamada *capitana* que interpretaba yaravíes y seguía al Apu y la Colla caminando de espaldas” (Millones, 1992:76). No nos dice cómo terminó el impase, pero nos cuenta un caso similar acontecido en Sapallanga:

... en 1984, un grupo de actores no pudo dramatizar la muerte del Inca, porque el local mencionado y el horario estaban ocupados por la presentación de las pallas. Finalmente, luego de dar varias vueltas por el pueblo, acabó haciendo una apretada función en el mercado de abastos. El ocaso y la estrechez del ambiente hicieron patética la actuación teatral” (Millones, 1992:77-78).

Aquí queremos hacer una digresión. Efectivamente, en los pueblos andinos surgen frecuentemente “sabios locales” con deseos de cambiarlo todo como cortar árboles centenarios y emblemáticos que adornan las Plazas de los pueblos para remplazarlos con monumentos de losa y cemento, o, como en el caso presente, “modernizar” danzas andinas. En Pomabamba, por ejemplo, en el 2006, a raíz de haberse anunciado el viaje de Sonaly Tuesta con su equipo de camarógrafos del Canal 7, alguien propuso que la representación del *Inka rogo* (“Degollación del inca”) se llevase cabo en la cumbre de *Yayno*, a más de 4000 metros de altura, en los imponentes recintos de una construcción megalítica que existe allí. La idea agradó y empezaron los preparativos. Un poco para sintonizar con la estructura del teatro occidental, la representación fue segmentada en 3 actos: la llegada de los hispanos en las inmediaciones de las ruinas, el prendimiento del inca en el recinto sur, y su ejecución en el recinto norte. Más aún, acogiendo las sugerencias de los sabiondos que nunca faltan se acordó cambiar la forma de ejecución: no la degollación, acorde a la tradición oral (y al mismo nombre de la danza: *Inka rogo*, “degollación del inca”), sino el estrangulamiento acorde al texto de las crónicas. En otra

fecha, a sugerencia de un concejal del Concejo Provincial de Pomabamba, el *Inka rogo* fue escenificado en el toril, un recinto recién inaugurado. Pero hubo protestas por lo que al año siguiente se lo volvió a representar en la Plaza de Armas, su escenario natural. Nos da la impresión que algo de esto ocurrió en Carhuamayo, no obstante que los “modernizadores” allí eran hombres de teatro con gran experiencia y excepcional ejecutoria.

En el capítulo 2: “La Danza de la degollación del Inca a través de las láminas de Martínez Compañón”, Millones vuelve al tópico de las decapitaciones. Basándose en estudios etnográficos e iconográficos suscritos por prominentes arqueólogos como Julio C. Tello, afirma que la decapitación del inca remite al tópico precolombino del “degollador”. Sin embargo, si tomamos en cuenta que en una de esas iconografías un hombre (¿un “guerrero”?) decapitado baila mientras sostiene en una mano su propia cabeza; o en otra un hombre secciona su propia garganta con un cuchillo de sílex tratando de separar su cabeza del tronco produciendo una imagen espeluznante, aquella verdad, aparentemente inmovible, deberá ser por lo menos relativizada, pudiendo aquellas imágenes (de “degollamientos”) soportar más de una lectura. En todo caso, tendríamos que convenir que el “trasfondo” precolombino nos pone frente a situaciones mucho más complejas y complicadas. Pero la interpretación antropológica de Millones da por sentado el carácter guerrero y sanguinario de los antiguos peruanos que supuestamente habrían institucionalizado las decapitaciones de los jefes vencidos mucho antes de la llegada de los españoles. Millones especula: “En la construcción de este imaginario [es decir, la discrepante versión de la decapitación del inca Atahualpa] es probable que tenga importancia la larga historia de degollaciones como parte de la guerra y el ritual en la cultura andina”.

En resumen, sobre el fondo de los *taki* andinos, los españoles, poseedores de “tradición teatral”, habrían agenciado la representación teatral de la muerte del inca Atahualpa como parte de los ritos católicos, insuflándole contenidos mesiánicos. De esa manera, en los primeros años de la Colonia, tal como habría ocurrido en Nueva España (México), el teatro fue utilizado como un vehículo de la cristianización. Es más, según Millones: “[d]e las formas literarias que llegaron a los Andes a partir del siglo XVI, el

teatro fue aquella que encontró la mejor opción de continuidad” [se entiende en relación a su propia tradición] (Millones, 1992: 94). Aún agrega: “Esto era previsible porque no todas [se refiere a los otros géneros literarios] podían establecer los puentes necesarios para acercarse a la tradición andina” (Idem). Finalmente, remata: “[t]uvieron que trascurrir varios años hasta que la sociedad indígena organizase su capacidad de leer y expresarse en lengua extranjera” (Idem). Pero así, solo se está reciclando discursos obsoletos como los de Bartolomé Mitre y José Carlos Mariátegui. El primero que a fines del siglo XIX dijo que el desarrollo cultural de América [al que prejuizaba insipiente] hacía impensable la existencia de un género literario como el teatro, siendo el “naufragio” continental; y el segundo, ya en pleno siglo XX, que los indios no tuvieron literatura (por ende, tampoco teatro) porque no conocieron la escritura; en todo caso, cuando se hayan alfabetizado podrán incursionar en las bellas letras como ya lo venía haciendo Inocencio Mamani; mientras tanto, el autor de *7 Ensayos...* los prejuizaba como personas que habitaban la prehistoria, y a quines conmiscerativamente había que redimirlos mediante la cooperativización y/o *sovietización* de sus *ayllus* ancestrales.

2.0 LOS AWQA(S) DE PISCOBAMBA

2.1 YARPAY, recordar

Los *Awqa* y *Tinyapalla* constituyen una “danza dual” que se ejecuta en la ciudad de Piscobamba (Ancash) con ocasión de celebrarse la fiesta de la *Mamita Millshi* (“Virgen de las Mercedes”) los días 25,26 y 27 de setiembre de cada año. Se trata de una “danza dual” que reúne a los *awqa* o chunchos y los *tinyapalla* (literalmente: princesas tañedoras de tamboriles). Los primeros representan a las tribus de la selva; en tanto que los segundos, a las tribus andinas mucho más civilizadas y practicantes de la agricultura.

Para los fines de este estudio, creemos conveniente determinar el *estatus* teatral de esta danza andina teniendo en cuenta los conceptos de trama y conflicto que configuran la estructura del arte escénico.¹³ El trama, considerado como el elemento más importante de la acción dramática, según Aristóteles, es el alma misma del drama, concebida como imitación no de la vida en general sino de la acción. A este respecto, Alonso de Santos afirma que la mayoría de los autores teatrales, de Sófocles a Miller, de Shakespeare a Stanislavski, de Lope de Vega a Lorca, de Ibsen a Brecht (agreguemos nosotros: desde Zavala Cataño y el teatro campesino, hasta el teatro quechua de la oralidad), está de acuerdo con esta idea. El mencionado estudioso, aún agrega: “A pesar de que existen algunas excepciones a la regla, el conflicto y el choque de personalidades son la esencia básica de la forma teatral, aun cuando el conflicto presentado puede variar desde un combate físico violento hasta una diferencia de opinión o de actitud” (Alonso, 1999: 107). Así entendemos, por ejemplo, las diferencias entre el teatro de Shakespeare, en el que se ventilan pasiones violentas que por lo general terminan con la muerte de los protagonistas, y el teatro de Chejov donde los personajes nada más que evocan carencias que les agobian sin llegar a situaciones violentas de muertes y asesinatos. Pero en ambas expresiones subyace el “conflicto” como elemento estructurador de base. De esta manera, queda claro

¹³ Actualmente, como señala José Luis Alonso de Santos en su obra *Escritura Dramática* (1999), el concepto de “composición” ha sido sustituido por el de “estructura” que viene a ser no los elementos aislados de un conjunto sino la relación que establecen entre ellos para formar un todo.

que el conflicto, como elemento-base de la estructuración teatral, opera como el “motor de lo dramático”; es decir, como causa o impulso de la acción dramática; por lo que el análisis tiene que dar cuenta del conflicto en sí y de las causas de su gestación, así como también de la tensión que acarrea, los tipos de conflictos, y el enfrentamiento de los *dramatis personae* con el *satatu quo*. Entendida así la problemática del arte teatral, resulta fácil comprobar que el teatro quechua de la oralidad presenta todos los elementos señalados por las preceptivas tradicionales y modernas como conformantes de la expresión teatral, aunque privilegiando no el destino individual de los protagonistas como ocurre en la tradición occidental, sino los estereotipos sociales que corresponden a una sociedad colectivista.

Sin duda, a diferencia del ciclo teatral de la muerte del inca Atahualpa, los *Awqa* representan un ciclo mucho más antiguo, cuya existencia se verifica dentro de la tradición oral sin apoyo de ningún libreto como es el caso de muchas versiones de la muerte del inca Atahualpa. No obstante, en su desenvolvimiento contemporáneo, siguiendo las leyes de la oralidad, ha venido incorporando elementos de la “modernidad” post hispánica como el empleo de las “cartas” que los grupos intercambian, mas como parodia que como un efectivo vehículo de comunicación, y también la intervención del “toro” como se sabe un animal traído por los europeos. Los dos grupos que intervienen, ataviados a la usanza de sus respectivas etnias, danzan por las calles de la ciudad desde la tarde del día 25 de setiembre hasta la noche del día 27 en la que concluye la festividad. La representación teatral propiamente dicha acontece en la tarde del 27 de setiembre con la escenificación de los momentos más significativos del encuentro interétnico: el *sajmanakuy* (“combate a pedradas”), el *warutsimpay* (“cruce de la oroya”), y el *wayta muruy* (“sembrío de las flores”).

2.2 EN LA CASA DE LAS PALLAS

El rito propiciatorio empieza el día 25, vísperas. En la versión del 2011, a eso de las 9 am., luego de tomar un succulento *yawaco* (“desayuno”), los *awqa* salieron de la casa del organizador, el señor Demetrio Espíritu, ubicada en las cabeceras del pueblo en el lugar

denominado *Yacuparaquinan* (“divisoria de las aguas”), y fueron danzando por el camino en dirección a la casa de la señora Elena Valentín, la “capitana”, donde se alistaban las pallas. El objetivo, según nos comentaron, era “sacar” (invitar) a las pallas para ir bailando por las calles de la ciudad dando inicio a la festividad religiosa. Al llegar al cementerio de *Molinojirca* (“colina de los molinos”), hicieron una pascana, y como una suerte de ensayo general, ejecutaron todas las secuencias dancísticas que corresponde a este grupo: el ruedo, la *chuncada* (“venteada”) y el toreo. Luego continuaron cuesta abajo por un camino empinado y algo lodoso a causa de las primeras lluvias de la temporada.

Cuando llegaron a la casa de las pallas, como pudimos observar, se produjo el primer momento teatral propiamente dicho, de gran tensión y espectacularidad. El asunto ocurre como sigue: cuando los *awqa* llegan danzando (o más bien desfilando, pues se desplazan en fila india haciendo movimientos ondulatorios) y haciendo aspavientos acerca de su condición salvaje, las pallas se empeñaron en atrancar el portón de la casa, produciéndose un ruidoso forcejeo. Al final, la puerta cedió y los “chunchos” irrumpieron en los interiores profiriendo sus gritos espantosos. Las *pallas* huyendo despavoridas trataban de esconderse en sus aposentos. El revuelo fue fenomenal, tremendo la adrenalina. Una vez dentro, los *Awqa*, con sus chontas en ristre, sus monstruosas máscaras, y el *ton-ton-ton* de sus tambores, simulaban revisar los rincones infundiendo temor y espanto. Pasado el momento de confusión, las pallas fueron saliendo de sus escondrijos, y los *awqa* empezaron a ejecutar en el pequeño patio de la casa todas las secuencias dancísticas que ya habíamos contemplado en la cumbre de *Molinojirca*. En los momentos culminantes, cruzaron sus chotas con inclinación hacia el suelo. Es cuando el *llullunawqa* (“chuncho niño”) danzó al medio demostrando una extraordinaria pericia para moverse entre las chontas cruzadas. Finalmente, haciéndolo sentar a horcajadas sobre los palos ahora cruzadas horizontalmente, lanzaron al niño-chunco repetidas veces al aire en lo que se conoce como la *chunkada* (“venteada”). El *Llullunawqa* hace mil morisquetas en el aire, mostrando con indecible gracia una pequeña naranja como si fuera de verdad un monito de la selva que quisiera hacer antojar la fruta. Concluida esta escena, pudimos observar que dos jóvenes “chunchos”, llamados *pollo-awqa*, colocándose de espaldas se frotaron glúteo contra glúteo al tiempo que prorrumpían en gritos salvajes (¡ja-ja, ja-ja, ja-

ja!), patentizando su naturaleza viril y salvaje. En otros momentos suelen coger a algún espectador desprevenido y hacien con él el ademán de limpiarse el trasero. En esa mañana aún observamos al *llullunawga*, no obstante ser casi un niño, acercársele sigilosamente a una de las pallas y frotar sus glúteos contra ella en un ademán grotescamente erótico, siendo, naturalmente, rechazado de inmediato. Escenas como ésta suelen menudear, otorgando a esta danza andina vivacidad y picardía, siendo la nota más saltante las actitudes desinhibidas de los “chunchos”. Seguidamente, dirigidas por el “sargento”, las pallas bailaron de manera muy ordenada demostrando pulcritud y ecuanimidad, en contraste con las maneras burdas y tumultuosas de los *awqa*. Al tiempo que danzan, mueven sus *quiayas* golpeándolas suave y rítmicamente contra el suelo, produciendo el característico tintineo de los cascabeles colocados en la punta superior de las chontas. Delante de las pallas, de cara a ellas, baila el “sargento”, un varón maduro (el *tsatsaruna*), ejecutando los pasos adecuados y cambiando de mano la *quialla* (“bastón de mando”) que porta como símbolo de poder y autoridad. La capitana, llamada también *yachaj* (“conocedora”), canta las canciones en quechua y las pallas responden con un estribillo característico: “quiallay-quiallay, quiallay-quiallay”. Finalmente, cerrando la secuencia dancística, se ejecutó el “toreo”. Allí únicamente intervienen el “toro” y el *auquis*. El toro es un armatoste cubierto por una frazada multicolor que es cargado por un danzante llamado *turuumallij* (“el que carga al toro sobre su cabeza”) y el *auquis*, un danzante disfrazado de viejo con peluca, máscara y uniforme antiguo de policía. El *auquis* reta al “toro” y busca evadir sus embestidas, muchas veces, escapándose por un pelo. En los momentos de inminente dificultad, trata de refugiarse detrás de postes o columnas, pero también puede coger como escudo a algún espectador desprevenido. Es cuando el “toro” se le encima al desdichado haciendo el ademán de copularlo con hilaridad general del público. Terminada la danza, el *auquis* hace reventar su chicote, mientras el “toro” se pone a descansar a un lado inmovilizando su enorme y mágico armatoste (pero el *auquis* no puede descuidarse, porque el “toro” de manera imprevista puede levantarse y acometerle logrando muchas veces su cometido de atrapar al elusivo personaje, derribarlo y simular copularlo ante la risa de la gente). Esta danza que es la expresión festiva del enfrentamiento del hombre con el animal, el toro, cuya característica es la de vestir,

evoca el *turupukllay* (“juego del toro”) que a diferencia de la bárbara costumbre española, es incruenta. No se trata de torturar y matar a un ser vivo para el goce de un público insensibilizado con la tortura y muerte del animal, sino de tornar la violencia (el instinto del toro de investir) en algo festivo y risible, por lo que el “toreo” termina, por lo general, con la grotesca cópula del toro y el auquis.

En breve, estas son las secuencias de la danza que se repiten a lo largo del festival, ejecutada en las esquinas, en el atrio del templo, o en las puertas de las tiendas o casas comerciales en los que los grupos danzan a cambio de que los propietarios puedan retribuirles con chicha o cerveza. En esos casos, el homenajeador se coloca al frente presidiendo el ritual dancístico. El “Sargento” le coloca un clavel o una rosa roja en el ojal antes de iniciar la danza. Entretanto, los *awqa* están en un constante ir y venir, en fila india, desarrollando sus característicos movimientos ondulatorios como el reptar de una anaconda, acompañados siempre por el monótono ritmo de sus tambores; ora corriendo alguna broma a las chicas que pasan al azar; bromas alusivas siempre al sexo y la cópula, ora haciendo sus morisquetas o gestos espantadizos frente a cualquier manifestación de la civilización andina que ellos desconocen; por ejemplo, cuando sonaba la campanilla de la escuela, hacían el ademán de asustarse buscando esconderse en los rincones.

2.3 ORGANIZACIÓN DEL CONTENIDO

2.3.1 Presentación del conflicto

Como ya hemos señalado, el conflicto proviene de la colisión de dos grupos humanos, cuyos desarrollos culturales diferenciados los pone en una situación de incomprensión y conflicto. Los *awga*, grupo nómada, ubicados en los estadios inferiores del desarrollo humano, aparecen como los “invasores” o “conquistadores”, en tanto que los *tinyapalla*, grupo social andino mucho más evolucionado y conocedor de la agricultura, verdadero peldaño que marca la línea divisoria entre civilización y barbarie o salvajismo, sin eludir la violencia que impone la presencia del grupo antagónico, encara el problema asumiendo una actitud dialogante. De esa forma, la colisión no deviene en tragedia como en el caso

de la muerte del inca Atahualpa, sino en comedia; una comedia bufa destinada a resaltar los aspectos cómicos y risibles del contacto tribal, provocados especialmente por la incompreensión y/o deslumbramiento de los “chunchos” por los elementos de la cultura andina. Según una lectura alterna, en el imaginario andino, lo masculino es equiparado con lo rudo y salvaje, objetivado por la imagen de los chuncos de la selva, en tanto que lo femenino con las maneras cultas y refinadas de las tribus andinas. Sin duda, esta es la razón por la que reúne, como elementos antagónicos, a dos grupos: los *Awqa*, integrado por puros varones y los *Tinyapalla*, integrada básicamente por mujeres. La presencia del “sargento” que actúa como guiador, así como del “auquis” y del “toro” no hacen variar su connotación de género: los “tinyapalla”, como su propio nombre lo indica (“muchachas tañedoras de tambores”), representa al elemento femenino. En breve, por su carácter polisémico, es posible interpretar esta danza-teatro como la objetivación estética de la oposición complementaria de los géneros: masculino vs. femenino; es decir, la objetivación estética del desencadenamiento de los instintos reproductores de la especie.

2.3.2 Desarrollo del conflicto y secuencialidad narrativa

No obstante que por su naturaleza híbrida, danza y teatro, el nivel sintagmático puede parecer inconexo y caótico, la secuencialidad narrativa de los *Awqa*, que muestra el desarrollo del conflicto, podemos deducirla destacando las escenas más significativas y espectaculares que son las siguientes:

- 1° Los “chunchos” acampan en las inmediaciones del pueblo amenazando con invadirla, no cesan de tocar sus tambores y lanzar intermitentemente sus alaridos.
- 2° Se entablan los primeros contactos: el *auquis* (“viejo”) lleva y trae unas cartas jocosas, referidas todas al sexo y la cópula. Los *Awqa* van acercándose cada vez más al pueblo, y en cada pascana o descansillo reciben las cartas de los *tinyapalla*.
- 3° Fracasada las tratativas, empieza el *sajmanakuy* (“combate a pedradas”) utilizando como proyectiles paltas y manzanas verdes. Interviene el público, especialmente los niños, a favor de los *tinyapalla*.

- 4° Cesada la lucha, empieza el *waro-tzimpay* (“cruce de la oroya). Los *awqa* cruzan de uno en uno por una cuerda tendida sobre un baldío, realizando en el aire maromas para demostrar destreza, fuerza y agilidad; siendo recibidos por las pallas con cánticos alusivos al cruce de los grandes ríos.
- 5° Seguidamente, los “chunchos”, enlazados con soguillas como si fueran animales, son llevados por las pallas a la puerta del templo ante la presencia de la *Mamita Millshi* (“Virgen de las Mercedes”) en una suerte de conquistadores conquistados.
- 6° Afuera del templo se realiza el *wayta-muruy* (“sembrío de flores”). Los *auquis* hacen la “quema”, uncen a los “toros” y trazan los surcos. Las *pallas*, provistas de canastitas de carrizo llenas de flores hacen el ademán de sembrarlas.
- 7° Los “chunchos”, que han permanecido ocultos a un lado del templo, irrumpen violentamente y, en una breve trifulca, destruyen el sembrío aventando las flores por los aires profiriendo gritos salvajes.

2.3.3 Resolución del conflicto

La resolución del conflicto queda nada más que sugerida. Se supone que la colisión de grupos tribales en estadios diferentes de desarrollo crea el conflicto; pero la estructura social comunitaria en los Andes no permite que esos conflictos, no obstante desbordarse en algún momento en violencia, desemboquen en matanzas o guerras de exterminio como las atestiguadas por el teatro occidental. Más bien existe la posibilidad de la integración interétnica, teniendo como elemento motivador el sugerido enlace matrimonial de las *pallas* y los *awga*. Al final, andinos y amazónicos, danzan juntos en honor de la divinidad que los congrega. La tensión causada por la presencia de los “chunchos” cede paso a la distensión; la violencia del *sajmanakuy* a la armonía del *wayta-muruy*. Aunque los “chunchos” por el momento no pueden aquilatar las bondades de la práctica social más importante del grupo andino, la agricultura, su presencia en el medio andino ya no implica ninguna amenaza, pues, al final, terminan deambulando de aquí para allá manifestando su deslumbramiento por cada elemento de la civilización con la que se topan. Su conducta errática, que oscila entre el libertinaje pulsional y el deslumbramiento inhibitor, crea

situaciones hilarantes, dentro de unos esquemas culturales de “carnavalización” de la vida en el sentido bajtiniano. El corolario, es la afirmación de los valores de la cultura andina: diálogo, reciprocidad y responsabilidad ética, práctica de la agricultura y la exaltación panteísta expresada en la pleitesía que el grupo andino rinde a la virgen. En la escena final que, sin embargo, ya no corresponde a la representación teatral propiamente dicha, sino al rito religioso, el “sanrgento” lleva a las pallas, una por una, y también al *awquis* y al “toro”, delante de la imagen de la virgen haciéndoles inclinar por tres veces en señal de reverencia.

2.4. POR QUÉ Y PARA QUIÉN

No obstante la síntesis que acabamos de esbozar destacando los aspectos más importantes de la secuencialidad narrativa, creemos necesario volver sobre nuestros pasos con la finalidad de destacar los detalles más significativos en la evolución ritual de esta danza andina. En efecto, el día 26 de setiembre, día central, los danzantes irrumpen al rayar el alba, dirigiéndose al templo para hacer su “presentación” ante la imagen de la *Mamita Millshi* (“Virgen de las Mercede”). Al medio día asisten a la misa y acompañan la procesión. Este acto, desde puntos de vista etno-antropológicos, se torna muy interesante pues se puede apreciar *in situ* la coexistencia de la religiosidad andina y occidental compartiendo el mismo escenario, sin que ello implique fusión o simbiosis. Se trata más bien de una coexistencia más o menos pacífica, facilitada por el pragmatismo del clero católico y el invariable respeto de la cultura andina por las creencias religiosas.

Cuando la procesión se detiene en las esquinas, los músicos dejan de tocar, los danzantes de danzar, pero no porque aquello sea parte de su rito sino por respeto y porque los mismos ritos católicos imponen silencio. Cuando después de los cánticos y rezos la procesión se reinicia, los danzantes reanudan sus danzas. Al llegar junto a las andas de la virgen, los danzantes y músicos hacen tres profundas reverencias, para luego alejarse nuevamente entre la multitud como abriendo paso a la procesión que avanza imponente. Todo ello puede inducir a pensar en una simbiosis o integración armoniosa de las religiosidades. Sin embargo, las cosas no ocurren así. Como reconoce hoy la jerarquía

eclesiástica católica, y como puede percibir cualquier observador atento, aquello de la evangelización resultó un espejismo.¹⁴ Como tuvimos oportunidad de anotar en nuestra libreta de campo, la actitud segregacionista de la religiosidad oficial se mantiene latente y en ciertas ocasiones suele irrumpir sea de manera violenta o taimada. El caso más escandaloso de los que recordamos se dio en 1960 teniendo como belicoso protagonista al cura checoslovaco Francisco Staud, quién al hacerse cargo de la parroquia de Piscobamba pretendió introducir cambios profundos en las costumbres religiosas como retirar del templo a la mayoría de las imágenes de los santos y prohibir las danzas durante la realización de las procesiones, provocando la justa y airada protesta de los comuneros y el final enfrentamiento. Recordamos que en plena procesión, cura y comuneros iban enzarzados en un grotesco pugilato. El cura que a bastonazo limpio trataba de ahuyentar a los danzantes y músicos, y los indios le acometían a puñetazos. Hasta que intervino la policía para resguardar la integridad física del cura intolerante, pero no para garantizar el derecho de la gente de practicar libremente sus danzas y ritos ancestrales. Tres décadas después, en 1992, presenciamos otra manifestación de la emoción negativa, menos grave, pero igualmente significativa de los niveles de intolerancia. Apenas los danzantes ingresaron al templo a danzar y adorar a la virgen, vino un joven italiano de nombre Giovanni exigiéndoles a gritos que se retiraran, sin duda, en la creencia que ese recinto era propiedad del Vaticano. Pero los tambores siguieron atronando como si quisieran derribar las bóvedas del templo. Por un momento los “oratorianos” aún intentaron hacer pelea, pues elevaron el tono de su canto, un *Avemaría*, pero aquello resultaba grotesco e inútil pues no podían competir con el estruendo de los atavales; por lo que optaron por callarse y retirarse dejando cancha libre para la consumación del rito andino. Por esos mismos años prosperaba en toda Conchucos (la zona oriental del departamento de Ancash) una frenética campaña de catequización de niños y jóvenes de extracción

¹⁴ En prólogo a una de las incontables ediciones de la Biblia, “traducida, presentada para las comunidades cristianas de Latinoamérica y para los que buscan a Dios” (Ediciones Paulinas. Verbo divino, s/l y s/f, III edición, p. 34), se dice: “La misión en América pareció que sería muy fácil y fecunda. Los españoles habían destruido las naciones indígenas y, a veces, arrasado su cultura. Los indios no se resistieron a la fe, y en varios lugares se concedieron privilegios a los que se hacían cristianos. Poca gente se dio cuenta de que la cristianización era muy superficial. Bajo la película delgada de las prácticas católicas los pueblos indios guardaban sus creencias paganas. Seguían muy religiosos como lo eran antes, pero a su manera, y, si bien es cierto que la Iglesia suprimió costumbres inhumanas e hizo obra de educación moral, los hombres, en su mayoría, no se encontraron con Cristo ni se convirtieron a su mensaje en forma responsable”. Discurso

humilde que eran llevados al santuario de *Pumallukay*, una réplica colosal de la iglesia de San Pedro de Roma que en la agreste Conchucos como un barco encallado constituye un flagrante anacronismo, y sometidos a una intensa aculturación. Por ejemplo, en los “campamentismos”, los niños eran enviados al campo en grupos de cinco a cazar pajarillos con hondas de jebe; siendo el ganador el grupo que reportaba más cadáveres de pajarillos muertos. En otra ocasión, habiendo retornado al pueblo después de 25 años de ausencia y apesadumbrado por no ver salir a los *awqa*, preguntamos a un comunero por las causas de esa situación. Su respuesta confirmó una atroz realidad: “padre Ivo ha prohibido”. Al año siguiente, tuvimos más suerte, pues ausente el mencionado clérigo, los *awqa* se hicieron presentes y pudimos gozar nuevamente de esta incomparable tradición andina. Aún en otra fecha observamos a dos jóvenes “seminaristas” que durante toda la procesión se dedicaron a hostilizar a los danzantes exteriorizando los sentimientos de su emoción negativa. Cuando los danzantes se acercaban ante las andas de la virgen para hacer sus reverencias, los aludidos a *soto voce* los insultaban con el término para ellos infamante de “¡borrachos!”. En sus ojos pudimos advertir llamaradas de odio e intolerancia. Curiosamente, esos jóvenes eran de extracción campesina, pero al ser catequizados y llevados al seminario como monaguillos habían asumido una postura radicalmente adversa a la cultura andina, es decir, a la cultura de sus padres y abuelos; buscando asemejarse a sus modelos europeos, dichos jóvenes detestan el quechua y se avergüenzan de sus orígenes.

Pero volviendo a nuestro asunto, recordamos que el día 27 de setiembre del 2011 fue en Piscobamba un día de intenso ajeteo. Como pudimos observar, para los organizadores las dificultades menudean y aveces son abrumadoras. Por ejemplo, no había quién cargue el “toro” de los *Tinyapalla*. Muchos jóvenes no se atrevían hacerla porque, comprensiblemente, si no se tiene práctica resultaba difícil llevar sobre la cabeza

notable: quienes destruyeron las naciones indígenas no fueron cristianos, sino españoles. Dicen que la Iglesia suprimió “costumbres inhumanas” e hizo obra de “educación moral”, pero no dicen cuáles costumbres, y cuál educación moral. Así evitan una autocrítica sincera. Olvidan que la cruz y la espada compartieron la responsabilidad del genocidio; olvidan que entre los “tres socios de la conquista” estuvo Hernando de Luque, sacerdote católico, como el socio capitalista de la banda paramilitar que asaltó el Tahuantinsuyo, sin que se sepa hasta ahora de dónde sacó la plata para financiar esa expedición; saltan con garrocha el hecho de que el cura Vicente Valverde fue quien dio la consigna de la masacre de Cajamarca e instigó luego la consumación del asesinato del inca Atahualpa.

un armatoste de 20 kilos y ejecutar los ágiles movimientos dancísticos. Al final, el hijo mayor de la señora Elena se decidió hacerlo. Otro problema fue que uno de los “cajeros” se negó a seguir tocando, pues mientras él tañía el tambor de cuero de cabra, llamado “caja”, y tocar la flauta de carrizo o tallo del sauco llamado *pinkuillo*, no había quien cubriera los gastos de manutención de su familia. El reclamo resultaba justificado, sobre todo teniendo en cuenta la decadencia y abandono de la agricultura en la zona. Por otro lado, no se conseguía una polea para tensar la cuerda, pues la cuerda mal tensada cede y el desplazamiento de los danzantes en el *Waru tsimpay* se estanca, quedando la cuerda estrangulada. Entre el cúmulo de dificultades todavía se presentó un caso de rípley: un señor campesino que trajo su arado para la escena central del *Wayta muruy*, se fue calles arriba llevándose su arado, sin decir ni dar cuenta de nada a nadie. Tal vez, como alguien dijo, se haya “resentido” por alguna causa, pero su acción negativa, obviamente, deslució dicha escena, pues no habiendo aquel instrumento, el *auquis* trató de utilizar para uncir a los toros un simple cordel, pero con mucho detrimento y deslucimiento. Con todos estos imponderables, por fin se dio inicio a la escenificación a eso de las dos de la tarde. A esa hora, los *awga* se pusieron en marcha hacia la cumbre de *Chontajirca*, distante 2 km de la ciudad, mientras los *tinyapallas* se desplazaban por las calles de la ciudad danzando en las esquinas y en la puerta de las tiendas. Sin embargo, en el trayecto hubo una contra orden, pues al hacerse tarde por los imponderables que hemos reseñado, se decidió iniciar la representación teatral no desde la cumbre de aquel cerro como es costumbre, sino desde la base. Como sea se inició el descenso por un sendero angosto y empinado flanqueado por una diversidad de árboles y arbustos de la flora local. En cada pascana o descansillo, los “chuncos” hacían ostensible su presencia profiriendo grandes alaridos al estilo apache y el incesante resonar de sus tambores. Luego, bajando por la colina de *Romerojirca*, el grupo tomó el primer descanso a la vera del camino grande aguardando la llegada del *auquis*. Después de una larga espera, el grupo decidió continuar su marcha; y cuando se acercaba a *Yacu-raquina* se pudo divisar al *auquis* que subía jadeante por la empinada cuesta trayendo el mensaje de los *tinyapalla*. El encuentro no deja de ser efusivo: el *awquis* simula dar lectura de las cartas, procaces e hilarantes. Por su parte, los *awga* se apresuran a escribir sus repuestas. Según el “cajero” (músico), hombre experimentdo en

estas lides, debía haber un mínimo de siete cartas, aunque pudiéndose llevar en cada viaje dos o tres de ellas, se podría hacer tres o cuatro pascanas, antes de llegar a la ciudad. En efecto, en la versión del 2011, se hizo cuatro pascanas, la primera al costado de *Romero-jirca*, la segunda en *Yacurraquina*, la tercera en *Chaupi-jirca* y la cuarta en la base de dicha colina, hacia un costado, en el camino grande que une Piscobamba con los pueblos o “estancias” del Marañón. Al acercarse a la cumbre del *Chaupijirca*, el mismo “cajero”, que por su experiencia, además de tañir el tabor, actuaba como una suerte de director teatral, ordenó marchar en silencio, sin tocar los instrumentos musicales ni lanzar los alaridos, con el objeto de no ser advertidos por el “enemigo” (sin duda, para utilizar el “factor sorpresa”). Al respecto cabe anotar que el teatro quechua de la oralidad tiende a ser naturalista, es decir, trata de hacer las cosas como efectivamente ocurren en la realidad fáctica. Estando en ese lugar, pudimos divisar al *auquis* subir nuevamente la empinada cuesta, pero esta vez rodeado por un enjambre de niños que venían ávidos de no perderse detalles, incorporados ya en la trama teatral como unos personajes más, siendo partícipes directos y testigos de excepción, sobre todo, les vimos lanzando alaridos a imitación de los *awqa*. Leída las cartas y efectuado el “toreo”, el grupo no tardó en descolgarse por la pendiente de aquella colina, acampando en las entradas mismas de la ciudad. En ese lugar aún se esperó un buen rato, al parecer, facilitando la labor de los “espías” que se aproximan al pueblo, y en el momento que creen oportuno dan la voz de alerta para el avance. A esa hora de la tarde, al pie de la colina de *Chaupijirca* ya había una enorme multitud, ubicada convenientemente para gozar del espectáculo. Finalmente, los dos grupos se encontraban, frente a frente, a una distancia de tiro de honda. Allí se volvieron a reanudar las conversaciones, teniendo esta vez como mensajero al propio “sargento”, que se dirige al campamento de los *awqa* llevando de manera verbal los mensajes de concordia. En un segundo viaje, le vimos llevar sendos regalos consistentes en siete botellas de chicha de jora ensartadas en la punta de su *quialla*, los que va descolgando ceremoniosamente, uno a uno, y entregando a los “*chunchos*”. Luego retorna portando el regalo de los *awqa* consiste también en botellas de chicha de jora. Finalmente, una de las pallas, acompañado por el “sargento” y el “auquis”, se apersona ante los *awqa*, produciéndose un breve y tenso diálogo. La ñusta rechaza la pretensión de los “chunchos”

de ser sus maridos y les declara la guerra. De esa forma, roto el diálogo, estalla la batalla, una descomunal trifulca que dura de 10 a 15 minutos, en los que vuelan por los aires flechas y proyectiles, especialmente, manzanas y paltas verdes. Aunque generalmente no se reportan daños de consideración, puede alguien salir lastimado (en la versión del 2011, una de las pallas resultó con el pómulo sangrante, sin que sepamos qué proyectil fue el que le impactó). Cesado el combate, los *awqa* cruzan la oroya en lo que constituye, sin duda, la escena más espectacular. Los danzantes-actores hacen maromas en el aire demostrando ser lo suficientemente fuertes y ágiles como para pretender a las hermosas pallas que al otro lado les esperan con sus cánticos. Demostrando fuerza y agilidad, los *Aqwa* aún se dan maña para detenerse en el medio, erguirse a horcajadas sobre el cordel, y brindar al público con una botella de chicha de jora que llevan ex profesamente en sus bolsos llamados *shicra*. Las pallas cantan:

Cuidado awga, cuidado chunchu	Cuidado chuncho, cuidado
Yawar mayumantan unyanquiman	Caigas al río de sangre
Maymi awga monollaiqui	Donde está tu mono
Maymi chunchu lorollayqui	Donde está tu loro
Montañero caycayarga	Si eres montañero de la selva
Loroyquita vuelaratsimuy	Has volar a tu loro
Monoyquita vuelaratsimuy.	Has volar a tu mono

Cuando descienden los “chunchos”, las pallas les van haciendo probar un grano de sal como marca civilizatoria. Aquellos dan saltos y brincos profiriendo sonidos onomatopéyicos expresivos de su desconcierto frente a lo que se supone el sabor de la civilización. Finalmente, danzantes y público, se encaminan al templo cruzando la anchurosa Plaza de Armas, precedidos por el desplazamiento espectacular y mágico de los “toros”. En esta escena del traslado, reiteramos, podemos observar un detalle muy significativo: las pallas llevan a sus valientes “chunchos” enlazados con cordeles como si fueran animales cazados al lazo en una suerte de conquistadores conquistados. Lo que, cremos, posibilita una lectura alterna, la oposición complementaria de masculino vs.

femenino. Para el imaginario andino lo femenino se identifica con la delicadeza y refinamiento de modales, encarnada por las hermosas pallas; en tanto que lo masculino con lo brutal y salvaje encarnado por los *awqa(s)* horrorosos. Un tercer momento espectacular, sin duda, es el *wayta-muruy* (“sembrío de las flores”). Aquí se muestra el valor de la agricultura como un verdadero peldaño en el camino civilizatorio del grupo andino. En tanto que los *awqa*, dando rienda suelta a su naturaleza salvaje, destruyen el sembrío arrancando las plantas y aventándolas por los aires en una breve y sonora trifulca. Finalmente, cabe resaltar que esta representación tiene lugar en setiembre, mes de la siembra, en honor de la *PACHAMAMA* (“Madre Tierra”), destacando la relación filial del hombre y la naturaleza. Creemos que esta es la causa por la que esta representación cobra los contornos precisos de una comedia bufa, en consonancia con la psicología alegre y gososa de un pueblo panteísta y agrocéntrico, sin inhibiciones ni prohibiciones de carácter morlista.

2.5. ELEMENTOS TEATRALES

2.5.1 Trama y argumento

Aristóteles en su célebre tratado de la *Poética* establece seis elementos de la estructura teatral: *espectáculo, carácter, trama, lenguaje, música y pensamiento*. Así mismo, señala como el elemento más importante de la composición teatral el argumento, trama o fábula, puesto que eran los hechos -peripecias y reconocimientos- los que más fascinaban, constituyendo el fin de la tragedia. En efecto, dice: “Así pues, la trama es el principio y, por así decirlo, el alma de la tragedia” (Aristóteles, 2000: 80) ¹⁵. Comentando este principio y su vasta resonancia en la teoría literaria posterior, José Alonso de Santos hace la siguiente acotación:

En la vieja disputa sobre cuál de estos elementos es el principal en la estructura

¹⁵ Cf. Aristóteles, *La poética*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2000. Las siguientes citas corresponden a esta edición.

dramática, Aristóteles se decantó por la trama, partiendo de los orígenes conocidos del teatro griego. Para él, la acción era la única formulación posible del ser dramático. A los personajes –dijo– se les singulariza sólo por sus acciones. Esta opinión puede no ser compartida en la actualidad, tanto porque se dé un mayor valor al personaje, como porque en la moderna dramaturgia han cobrado relieve otros elementos de la teatralidad (el espacio, el movimiento, el ámbito, y los lenguajes expresivos...)” (Alonso de Santos, 1999: 101).¹⁶

Alonso aduce como contra ejemplo el caso del Simbolismo “que no sólo trató de prescindir de los acontecimientos, sino, a veces, de la acción misma” (102). Indudablemente, en esta línea se encuentra el teatro quechua, para el que la trama o arquitectura argumental, además, conocida por todos, no es lo más relevante. El interés no proviene de la incertidumbre dramática, la espera de lo que puede pasar, sino de la rememoración ritual, cíclica y periódica de los hechos del pasado que aún tienen concomitancia con el presente. Por otro lado, el conflicto objetivado como “choque de personalidades”, relievado como uno de los elementos más importante del teatro occidental (a excepción de los simbolistas y Chejov), en el teatro quechua de la oralidad no tiene la menor pertinencia, prácticamente estaba anulado por el carácter colectivista de la sociedad andina. En este sentido, los personajes, encarnados por danzantes-actores, representan estereotipos sociales; y el individualismo no canta ni baila. El argumento o trama, solo nos da un marco de referencia.

2.5.2 Personajes

Los danzantes-actores se agrupan en dos grupos: los *Auqa* y los *Tinyapalla*, organizados de manera independiente. El primero está conformado por los siguientes personajes:

1ª *MAMAN AWQA* (o “*awqa* madre”), es el personaje más importante del grupo.

Cumpliendo la función de jefe va por delante dirigiendo los movimientos del grupo. La

¹⁶ Cf. Alonso de Santos, José Luis. La escritura dramática. Madrid: Editorial Castalia, 1999. Esta y las siguientes citas de este autor corresponden a esta edición.

connotación femenina de su apelativo, curiosamente, evoca la organización de algunos animales que en estado salvaje se someten a la autoridad de la hembra dominante.

- 2^a Los *POLLO AWQA*, “chunchos jóvenes”, en número de cinco, siguen a la *Maman-awqa* marchando en fila india; están vestidos de manera grotesca, envueltos con colchas o cubrecamas, y unas máscaras espantosas colocadas hacia adelante y atrás; llevan en la mano como lanzas unos palos de chonta larguísimos; a los sones de un tambor monocorde van y vienen describiendo, siempre detrás de la *Maman awqa*, unas líneas sinuosas como el reptar de una anaconda, creando situaciones jocosamente conflictivas; por ejemplo, pueden rodear a algún desprevenido espectador, hombre o mujer, y burlarse con gestos y ademanes obscenos.
- 3^a *LLULLU AWQA*, “niño chunchu”, es un personaje que por su corta edad pone el toque de ternura y vivacidad. Se trata de un niño de 6 o 7 años de edad que cogido de las mantas de la *Maman awqa* trota incansablemente. Cuando el grupo danza en las esquinas haciendo ruedo, el *llullun awqa* se gana los aplausos del público, pues, como ya hemos reseñado, en la venteada, en lo alto, hace mil morisquetas como un monito de la selva, mostrando una pequeña naranja.
- 4^a *AWQUIS*, “viejo”, vestido con uniforme antiguo de policía de color verdusco, lleva una máscara muy pulida y estilizada, fabricada de arcilla cocida o labrada en madera fina. Lleva, además, una abundante peluca que le cubre toda la cabeza y el rostro, desparramándose por hombros y espalda. En cierto modo, representa la comicidad, sin nada que ver con el *Piqui-chaqui* del Ollantay o de cualquier otro gracioso de la comedia española de capa y espada. El *awquis* es un personaje netamente andino. Al inicio de la representación actúa como mensajero, siendo su función llevar y traer las cartas que los grupos intercambian. En la escena del *wayta-muruy* se esfuerza por uncir a los “toros” y arar la tierra. La máscara que lleva hace que su voz se escuche más gruesa y profunda, dando a las escenas en las que actúa un toque realista-mágico. Lleva en la mano una bola enrollada con un cordel (*liwi*); la misma que a ratos lo rueda por el suelo, recogiendo inmediatamente. El *liwi* connota alguna fuerza mágica. Además, lleva en bandolera uno o dos huayhuash (“comadreja”) disecadas,

naturalmente, connotativos de sus poderes mágicos. En el toreo, cumple la función del torero, entablando con el toro una relación conflictiva, pero siempre jocosa.

5ª El “*TORO*” es un personaje más que contribuye a realzar la fiesta dándole un toque mágico o fantástico. Se trata de un armatoste fabricado con palos de aliso o eucalipto cubierta con frazadas y adornado de espejuelos que simulan los ojos del animal. Es cargado por un hombre al que se le denomina *TURU-UMALLIJ* (“el que carga al toro”) En la fiesta intervienen dos “toros”, uno por cada grupo.

Por su parte, los *Tinyapalla* están conformados del siguiente modo:

- 1º “*SARGENTO*”, se trata de un danzante mayor que baila al frente de las pallas representando al jefe de la tribu, luce siempre un semblante grave y digno. Danza rítmicamente, cambiando de mano la *quialla*. Se trata del *tzatza runa*, hombre maduro y respetable, o como diría Waman Poma, hombre de 80 años, edad simbólica y no cronológica. Probablemente, representa al *curaca*, pues muchas de las canciones que cantan las pallas celebran su madurez y capacidad de asumir en sus manos la *quialla* como símbolo de la autoridad carismática.
- 2º *YACHAY*, guiadora o capitana, es el personaje femenino más importante del grupo. Representa a una mujer madura que, indudablemente, es la depositaria de los saberes ancestrales de las tribus andinas cifradas en las canciones quechuas que canta con una voz sumamente aguda, característica de las cantantes andinas, alusivas a la divinidad y al binomio hombre-naturaleza.
- 3º Las *PALLAS* son las princesas andinas que en número de cinco conforman el grueso de la comparsa. Respondiendo a la “capitana” que canta las estrofas, responden con un característico estribillo: *quiallay-quiallay...* (“mi vara...”). Se trata de muchachas campesinas que bellamente ataviadas con sus *pintay-batas* (“batas bordadas”) y representando tanto a la comunidad andina como al género femenino establecen una relación conflictiva, de oposición complementaria, con los *awqa*. Además las vistosas “pintay bata”, llevan polleras de colores multicolores y unas *monillas* (“blusas”) también de colores vistosos, generalmente, azules o rosados. Llevan también turbantes en la cabeza y unas borlas que les caen graciosamente sobre el rostro. En las manos portan las *quiallas* o *quiayas* que son unas chontas de más o menos 1.50 m. de largo,

adornadas en sus puntas con diminutas canastitas de carrizo rodeadas de cintitas rojas, de las que cuelgan unos cascabeles que producen sonidos tintineantes cuando las pallas golpean el suelo suavemente marcando el ritmo de la danza.

4° *AWQUIS* (“viejo”), cuya función, con las características ya descritas, es la de secundar a las pallas haciendo el papel de mensajero, al empezar las representaciones, el papel del torero en muchas ocasiones, cuando ejecuta con el “toro” la “danza del toreo”, muy gracioso y espectacular; y hace de labrador en la escena cumbre del *wayta muruy*, donde simula con los “toros” uncidos arar la tierra. En otras ocasiones, contrastando con la actitud seria del sargento y la sobriedad de las pallas, cumpliendo el papel del bufón, pasea su desgarbada figura por cualquier lado creando situaciones hilarantes. No obstante, como ya hemos dicho, nada tiene que ver con el gracioso tipo *Pikichaqi* del Ollantay, siendo un personaje típicamente andino.

4° El “*TORO*”, un armatoste que no se diferencia en absoluto al “toro” del grupo oponente, salvo en algunos detalles de color y adornos.

Además de los danzantes-personajes, es necesario tomar en cuenta la participación de los músicos, que por lo general están constituidos por dos o tres tañedores de *cajas* (“tambores”), que al mismo tiempo que tañen tocan el *pinkuillo*, una flauta larga, confeccionada de los tallos del carrizo o del arrayán.

2.5.3 Recitado, dicción o elocución

Aristóteles, en *La poética*, hace una distinción entre la dicción digna y la dicción vulgar, recomendando un equilibrio entre la palabra dialectal (el barbarismo), coadyuvante de la claridad del mensaje, y los recursos literarios de la metáfora y los demás ornamentos del lenguaje literario que dan realce expresivo, destruyendo la dicción vulgar y pedestre. Así mismo, encarece el uso de la metáfora que constituiría señal de talento, pues hacer bien las metáforas es percibir en las cosas la cualidad de lo semejante. El teatro quechua de la oralidad se sitúa en una posición distante de ésta y de otras prescripciones aristotélicas. El lenguaje, sencillo y naturalista, por lo general, no tiene reparos en recoger lo vulgar y

pedestre. De esa manera, sin remilgos ni falsos moralismos, recoge las expresiones e imágenes más procaces e incluso pornográficas. Sin embargo, el uso de este tipo de expresiones está circunscrito a determinadas escenas, especialmente al empezar la representación en las escenas referidas a los primeros contactos, y de manera especial en el *cartanakuy* (“intercambio de misivas”). Esos mensajes, escritos en cualquier papel, combinan escritura y dibujo a lo Waman Poma, para transmitir mensajes de erotismo con alusiones directas al sexo y la cópula. Lo que obviamente denota una visión desinhibida de la realidad como ocurre también con los huacos eróticos de la cultura Mochica. Su objetivo, logrado con creces, es la de causar hilaridad entre los espectadores, recordándoles que la vida es también goce carnal. Este tipo de lenguaje, considerado por Aristóteles vulgar y pedestre, se hace extensivo a los gestos. En este sentido, un rico lenguaje gestual es puesta en escena, especialmente en las escenas del “toreo”, en las que el *awquis* y el “toro” se enfrentan ejecutando pasos evocativos de la tauromaquia, pero también de la cópula o ayuntamiento sexual. Esta “carnavalización” y/o “sexualización” disgusta sobremanera a los representantes de la religión oficial, que considerándola lujuriosa no pierden ocasión de lanzar campañas exigiendo su prohibición. Vocablos considerados “malas palabras”, incluso gestos eróticos y escenas obsenas son incorporados en la representación con la mayor naturalidad, indudablemente, como afirmación del amor a la vida, fuente de gozo estético, hilaridad liberadora y catarsis, lejos de moralismos e hipocresías de los que, afortunadamente, el pueblo quechua está exento. Al lenguaje mayormente gestual de la representación teatral, aún se incorporan onomatopeyas, indudable reminiscencia de la vida salvaje de las tierras bajas del *Rupa Rupa* y del *Omagua*. Cabe anotar, así mismo, que la elocución deja un amplio margen a la espontaneidad, ocurrencias y creatividad; tal vez, por ello las versiones, partiendo de una base común, pueden llegar a tener notables variaciones. Hace medio siglo, por ejemplo, cuando los indios eran analfabetos, mandaban escribir sus “cartas”; el *awquis*, al momento de entregarlas, solo hacía el ademán de leerlas, mientras emitía mensajes de su propia “cosecha”. La utilización de las cartas no hacía sino aludir a un elemento prestigioso de la cultura oficial dominante. En años recientes, los jóvenes danzantes, ya todos alfabetizados, muchos de ellos incluso colegiales, escriben y dibujan (a lo Guamán

Poma) sus propias misivas. Así los hemos visto en la versión del 2011, escribiendo y dibujando concentrados y afanosos los burdos y grotescos textos mientras sus hermanitos menores los contemplaban impávidos. Algunas de esas “cartas” que pudimos “interceptar”, decían:

CARTA 1 (dirigido a los *awqa*): “Ya no puede[s] cachar [eres] medio maricón”. Al lado se observa un dibujo grotesco de un pene flácido colgado entre unas piernas flacuchentas.

CARTA 2 (dirigido a las pallas): “Palla aguantada, ¿[estás] pito?” Al lado igualmente había un dibujo que representaba a una púber con el sexo apenas moteado por algunos bellos.

CARTA 3 (dirigido a los *awqa*): “Su chucha ha crecido, necesita una pinga grande”. Al lado, como de costumbre hay un dibujo obsceno que muestra una enorme vagina dentada.

CARTA 4 (dirigido a los *awqa*): “Dicen que uno de ustedes es maricón”, etc.

En general, estos textos-dibujos muestran la creciente castellanización y empobrecimiento cultural. La reiterada alusión a la homosexualidad, por ejemplo, corresponde sin duda a la influencia que ejercen los programas televisivos que se irradian desde la capital de la Republica. Hace algunas décadas atrás, las cartas se escribían en castellano y quechua, y eran más largas e ingeniosas. Algunas de esas cartas que datan de las décadas del 40 y del 50 del siglo pasado, recogidas por el señor Mauro Alzamora Agüero, muestran unas maneras mucho más comedidas y románticas. Según hace constar Alzamora, al revés de lo que hemos visto en la versión del 2011, el carteo empezaban los *awqa* desde la cumbre de *Chontajirca*; y eran recibidas por las Tinyapallas en la Plaza de Armas de Piscobamba. He aquí algunos ejemplos:

CARTA 1 (dirigida a las tinyapalla): “*te queremos mucho, porque ustedes son lindas, bonitas, muchapallas, pucashimis, tacalao-tacalao*”. El lenguaje asombrosamente parecido al de Guamán Poma de *Nueva Corónica y Buen Gobierno* por la mezcla de los idiomas castellano y quechua, aún luce pudorosa en comparación con el procaz lenguaje actual. Se trataba de frases comedidas y hasta románticas, sin dejar de tener el componente erótico que en esta carta, por ejemplo, se carga en las palabras quechuas: *muchapallas* (“dignas de ser besadas”), *pucasimis* (“boquitas rojas”), *tacalao-tacalao* (de *taca*, sedimento de la jora que queda después de haberse elaborado la chicha y que se

puede tomar golosamente). La jocosidad y la ironía, para quienes conocían la elaboración de la chicha, reside en la comparación estrambótica y efectista de la apetencia sexual con el consumo goloso de la *taca*, una suerte de mazamorra ordinaria.

CARTA 2 (dirigido a los *awqa*): “*nosotras somos mujeres bonitas, agradables, muchapallas, ojllacuymunay, muchacuymunay, chancaracuymunay; ustedes son costalsiquis, jacushimis, feos, haraganes, ociosos, guelas, brutos, toscos, manammunayajtzu, manammunayajtzu*”. Las tinyapalla expresan su rechazo. Las expresiones quechuas, sin embargo, agregan una no disimulada coquetería, no obstante el rechazo: *muchapallas*, dignas de ser besadas, *ojllacuymunay*, deseadas de ser apapachadas en la cama; *muchacuymunay*, deseadas de ser besadas, *chancaracuymunay*, deseadas de ser montadas. En tanto que los calificativos dirigidos a los *awqa* les desacredita en su pretensión de ser sus amantes. Se trata de adjetivos insultantes, pero al mismo tiempo jocosos: *costalsiquis* (“talegones”), *jacushimis* (“jetones”), *guelas* (“ociosos”), y el rechazo superlativo que se expresa con la repetición de la frase desdeñosa: *manammunayajtzu, manammunayajtzu* (“no les queremos, nos les queremos”).

2.5.4 El pensamiento

Según Aristóteles, el pensamiento teatral implica “todas aquellas cosas que deben ser producidas por el discurso”. A través de la demostración, la refutación, el producir las pasiones (como la piedad, el temor, la ira, etc.) y establecer la grandeza y pequeñez de las cosas; el pensamiento es un elemento que se halla imbricado con las acciones en la composición de la obra dramática. El dramaturgo tiene que “evocar cosas que susciten la piedad o cosas terribles, grandes y verosímiles”. Aristóteles establece que el pensamiento puede ser expresado por medio de las acciones o por medio del discurso del orador. Puntualiza que en el drama los pensamientos deben aparecer sin que se los enuncie directamente, como es el caso del orador que los enuncia de manera explícita en una exposición. La función del orador en el teatro queda así excluida, pues, allí el pensamiento debe aparecer sin discurso que lo manifieste, es decir, mediante las acciones que ejecutan los personajes.

Ahora bien, entendida así el pensamiento, a diferencia del teatro occidental y sus monólogos o soliloquios, muchas veces larguísimos, como el monólogo de Segismundo de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca o los extensos diálogos de *La Celestina* de Fernando de Rojas, a través de las acciones y un mínimo de diálogos, los *Awqa* de Piscobamba comunica un pensamiento claro. En primer lugar: los conflictos interétnicos (como también los conflictos de género), se resuelven a través del dialogo y la reciprocidad. En este sentido, como es fácil advertir, en razón de haber desarrollado una cultura más elevbada, especialmente la práctica de la agricultura, los *tinyapalla* buscan establecer una comunicación dialógica con los “chunchos”, a quienes los tratan de persuadir con hechos antes que con palabras. En lugar de asumir actitudes violentas como las de buscar la destrucción del enemigo, como ocurre en el contexto de los pueblos de Occidente, las *ñustas* reciben a los chunchus de la selva con cánticos alusivos a su larga travesía. De esa manera, queda abierta ya sea la integración interétnica, en la visión sociológica, o en el sentido amorio o psicológico, la posibilidad del “acostumbramiento” (matrimonio de prueba o *sirvinakuy*). En este último sentido, naturalmente, la iniciativa corresponde a los varones que evidenciando ardores amorios proceden de manera desmañada; en tanto que las *pallas*, asumiendo una actitud de estudiado desdén y aún de desprecio, permiten sutilmente que las cosas se vayan acercando a un desenlace esperado. Después del *waru tsimpay*, cuando los chunchos después de su peligrosa travesía han puesto pies en tierra, son enlazados por las pallas y llevados ante la presencia de la virgen.

2.5.5 Espectáculo y canto

En el teatro griego clásico, Aristóteles destacaba el espectáculo y el canto partiendo del contraste entre la tragedia –arte del actor– y la epopeya –arte del poeta. Pues, según el Estagirita, la épica, destinada a la lectura, se dirigía a un público culto que no necesitaba de aparato externo, que utilizaba la imaginación para recrear el mundo de la épica. En cambio, la tragedia, dirigida a un público disímil, además del lenguaje, necesitaba utilizar recursos como el espectáculo y el canto, e incluso la mímica, para hacer más comprensible y explícita los mensajes. El filósofo griego, confrontando ambas formas o

géneros literarios, encuentra que la epopeya, dirigida a un público culto, no necesita de aparato externo; mientras que la tragedia, considerado como arte “vulgar” y dirigida a un público inferior, necesitaba de dicho aparato. Sin embargo, este pensamiento, al parecer esquemático, es superado cuando el mismo filósofo precisa que tal característica solo afectaba al arte del actor y no al del poeta. Pues, los gestos superfluos pueden darse también en la creación del rapsoda, por lo que no puede condenarse, en general, toda gesticulación, sino tan sólo la de los malos actores. Por otro lado, Aristoteles señala con mucha precisión el doble estatuto de la tragedia que de hecho puede funcionar como espectáculo y como texto destinado a la lectura, poseyendo por eso todo aquello que posee la epopeya. Puede emplear el metro y, en no pequeña medida, la música y la escenografía. Al parecer allí se alude a la declamación o recitación de los cantos épicos realizada por los rapsodas. Aristóteles que empieza su discurso crítico descalificando la tragedia frente a la épica, curiosamente, concluye invirtiendo los términos cuando dice: “[e]s también una ventaja de la tragedia lograr el fin de la imitación en una extensión menor, pues lo conciso deleita más que lo que dura mucho tiempo” (Aristoteles, op. cit.). Aún agrega: “Si la tragedia descuella en todo esto y además en lo que es la obra específica del arte (pues este no ha de producir un deleita cualquiera, sino el que hemos indicado) es evidente que es superior y logra su finalidad mejor que la epopeya” (Idem).

Ahora bien, en el mundo de la cultura andina, a que sepamos, no surgió esta problemática. La diferencia entre los textos narrativos (por ejemplo, mitos de origen) y las representaciones coreográfico-teatrales, consiste en la puesta en escena de temas de interés general, cobrando extraordinaria relevancia, inclusive por encima de la historia o argumento, el rito; es decir, la amalgama de espectáculo, canto y danza. En la representación de los *Awqa*, como ya hemos señalado, cobran especial importancia algunas escenas en razón de su espectacularidad y simbología: el *Waru-tzimpay* (“cruce de la oroya”) en el que se recurre a una tramoya especialmente montada para simular el cruce de los grandes ríos. Esa tramoya consiste en un cordel de más o menos 40 o 50 m. de largo tendido sobre un baldío. Los danzantes, poniendo en juego sus habilidades acrobáticas, hacen maromas a unos 10 metros de altura, creando gran tensión y espectacularidad, aunque con el empleo de una faja resistente engarzada a una polea

(*lliwi*) de madera dura tallada se descarta cualquier riesgo de accidente. Así mismo, la escena del *Wayta-muruy*, “sembrío de las flores”, presenta momentos de extraordinaria espectacularidad, por ejemplo, cuando el *awquis* lucha con los cornúpetas para uncirlos, y uncidos éstos ejecuta las pantomimas adecuadas para imitar la actividad de la siembra. Los “toros” todavía pueden ponerse caprichosos y escapar, y crear gran desconcierto; es cuando el *awquis* va en pos de ellos tratando de hacerlos regresar al ruedo y continuar, con ayuda de las pallas, el sembrío de las flores. Por otro lado, la “capitana” entona canciones quechuas alusivas a los momentos más significativos del rito recordatorio. Son canciones de estructura simple y repetitiva que pueden parecer monótomas. Sin embargo, son canciones de gran belleza y profundidad, como la siguiente, cantada por la “capitana” Elena en la versión del 2011 (el texto completo puede leerse en el apéndice).

[VÍSPERAS]

Antiruna chunchuyanti	Hombre del anti, chuncho del anti
Capitanapa yachasgallanchu	En la residencia de la capitana
Capitanapa yurisgallanchu	Tierra donde ha nacido la capitana
Aunquinruna tsatsayruna	Hombre viejo, hombre erguido.
Jorgorillamuy capitanata	Por favor, invita a la capitana
Puestochallamuy punkuchallamuy	Llega a su lugar, a su puerta
Montañera visperanchu	De la Montañera en sus vísperas
Antiruna chunchuyanti	Hombre del Anti, chuncho del Anti
Cushirillashun alegrillashun	Alegrémonos, alegrémonos
Montañera de las mercedespa	De la montaña de las Mercedes
Visperallanchu	En sus vísperas.

2.6 EL ESCENARIO

2.6.1 Piscobamba: una ciudad sin fundación española

La bella y legendaria Piscobamba (de *Pishgo*, “pájaro” y *pampa*, “llanura”, es decir, “pampa o llanura de los pájaros”), conocida también como la “Novia de los Andes” por su incomparable belleza paisajística, es la capital de la actual provincia Mariscal Luzuriaga, ubicada a una altitud de 3,250 msnm., entre la Cordillera Blanca y el río Marañón (el *Tunguragua* nativo), en la zona nor-este del departamento de Ancash.

A la llegada de los españoles, Piscobamba era “cabeza de región”, como dicen los cronistas como Cieza de León, de la extensa y montañosa región de los *Conchucos* (llamada así porque las gentes de esta etnia llevaban como distintivo un sombrero con la imagen del dios *Con*). Su importancia se mantuvo durante la Colonia y aún en los primeros años de la República en la que empieza a decaer hasta convertirse en un simple villorio perdido en la inmensidad de los Andes.

No obstante, conserva una característica típica de las ciudades y aldeas andinas que en la etapa del desarrollo autónomo surgieron para permitir lo que John Murra (1972) ha denominado: “Control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas”.

En las primeras décadas de la Colonia, al parecer, resistió con relativo éxito la política de las “reducciones” del virrey Toledo consistente en concentrar en un solo lugar de los pobladores de una determinada comarca. No obstante que los españoles se dieron el trabajo de trazar su inmensa plaza y sus calles a cordel siguiendo el patrón del damero, Piscobamba conservó su básica dispersión propia de las aldeas andinas. Las casas siguieron poseyendo sus huertos de col y sus apriscos. Hasta hoy sigue siendo impensable que alguien pudiera vivir desligado de la cultura de la *chacra*. En ese contexto de economía natural, los niños inician su aprendizaje muy temprano aprendiendo algunas tareas propias de las labores agropecuarias. Pueden cortar leña, manejar instrumentos de labranza, criar animalitos, etc. Recordamos, anecdóticamente, la frase jocosa del entonces alcalde provincial, Marino Pastor Neyra, que expresa la idiosincrasia de nuestras gentes:

Caychuga wamracunasi yurisquirnalla, patgar-patgar, maquinacunawan lamcar niyan: lampata goyamay arumunapaj (“aquí, hasta los bebés apenas nacidos, gesticulando con sus manitas extendidas, dicen: denme una lampa para trabajar”).

En la época incaica, el *Capac Ñan* (“camino grande”) o *Inca Nani* (“camino del Inca”), atravesaba por Piscobamba. Las huellas de este gran camino aún podemos contemplar al Este de la ciudad, en *Quimsajirca* (“tres cerros”), como una cinta serpenteante que cruza las montañas. Por otro lado, según una insistente tradición, en el barrio de Cushipata fue edificado el palacio del inca Huayna Cápac. Hace poco, abriendo zanjas se descubrió los probables cimientos de dicho palacio. Desafortunadamente, la ignorancia de la autoridad edil, permitió que esos restos fueran retirados destruyéndose para siempre las evidencias arqueológicas. Probablemente, el palacio mismo fue demolido en los primeros tiempos de la Colonia para utilizar los *tzegoy* (“piedras labradas”) en la construcción del templo colonial, pues en dicho lugar se halla hoy la mayor concentración de esas piedras.

Según refieren las crónicas, el primer español que llegó a Piscobamba fue Hernando de Soto, en su retorno a Cajamarca luego de profanar y saquear el templo de Pachacamac. En Piscobamba, con la proverbial hospitalidad de los pueblos andinos del Norte, fue recibido por *Tanguane*, el último curaca de Piscobamba de nombre nativo (los siguientes serían bautizados con nombres “cristianos”, destruyéndose en la región los bellos antropónimos). Así mismo, al finalizar el siglo XVI, Piscobamba fue visitado por Santo Toribio de Mogrovejo, el primer obispo de la ciudad de Lima, que organizó en Piscobamba el VIII SÍNODO NACIONAL con la asistencia de cien clérigos. Dada su importancia y categoría, se edificó en esta ciudad un inmenso templo colonial, representativo de la arquitectura barroca, cuyas ruinas aún se podían contemplar hacia 1950. Aunque el techo y gran parte de los muros estaban derruidos y el recinto mismo cubierto de malezas, todavía se veían intactas las hornacinas del Altar Mayor. Así mismo, en el otro extremo, frente a la plaza, separado ya del cuerpo de la edificación derruida, aún se erguía una torre enorme albergando dos campanas: *chinan* y *orgon* (“macho y hembra”). Para los pequeños escolares era una verdadera hazaña apilar adobes para alcanzar la punta del largo cordel que pendía e intentar mover el pesado badajo para dar

unas campanadas, antes de huir despavoridos evitando caer con las manos en masa. La campana “hembra” se encontraba rajada, según decían, a causa de un rayo que le cayó; en tanto que la campana “macho” se dejaba escuchar hasta 10 km de distancia. Su extraordinaria sonoridad, según fama, se debía al abundante oro que las matronas donaron cuando estas campanas fueron fundidas en *Caolin* a orillas del Marañón. Anexo al gran templo todavía se estableció un convento de los padres franciscanos que al parecer no duró mucho, tal vez, por la poca receptividad del elemento nativo; pues, en general, nuestro pueblo se ha caracterizado por ser reacio a la religiosidad occidental. De Piscobamba, a diferencia de ciudades vecinas que producen “vocaciones sacerdotales” por decenas, raramente han salido curas y monjas. En nuestro pueblo, los beatos nunca han sido mayoría.

En la época colonial, Piscobamba resistió con éxito a la feudalización de sus tierras. En su ámbito territorial, no obstante la implantación de un agresivo “gamonalismo” en toda Conchucos, no se implantó jamás ningún latifundio. Los comuneros de *Chaupis* y *Pishgopampa*, y anexos, se mantuvieron como comuneros libres y orgullosos, menospreciativos inclusive de los indios de las haciendas circunvecinas a quienes le aplicaban el infamante epíteto de *rogo* (“romo”), es decir, hombres disminuidos, reducidos a servidumbre. De esta manera, por lo menos hasta mediados del siglo XX, se mantuvo vigente en Piscobamba, la peculiar organización político-social de las dos repúblicas: la República de indios y la República de blancos. Tal vez, contribuyó a ello el hecho de ser Piscobamba cabeza del antiguo curacazgo y tener la más alta densidad demográfica de la región. El censo ordenado por el obispo Mogrovejo registraba que a fines del siglo XVI, Piscobamba contaba con 2,500 habitantes (al parecer contándose solo los indios tributarios o cabezas de familia,) lo que le convertía en la segunda ciudad más poblada del actual departamento de Ancash, después de Huaraz que contaba con 5,000 habitantes. Así mismo, el cuadro demográfico “Población de la Provincia de Conchucos, según la matrícula actuada en 1853”, fechada en Sihuas, el 10 de mayo de 1854, firmado por Manuel Pasquel, trae el siguiente resumen: Piscobamba 21.339, Pomabamba 11.541, Sihuas 5.368, Pallasca 7.119, Cabana 4.310, Tauca 3.835, Llapo 2.994, Corongo 4.473.¹⁷ Solo así, considerando que en ella floreció siempre una elevada cultura

AGROCÉNTRICA, podemos explicar el largo interregno. Frente a las autoridades occidentales, coloniales primero y republicanas después, se mantuvo vigente la autoridad de los *varayoj*. Finalmente, es bueno saber que Piscobamba no tuvo fundación española. En la actualidad se asume el 12 de Enero como su día, en conmemoración de su creación política en 1956 como una nueva provincia con el nombre de Mariscal Luzuriaga.

2.6.2 Una antigua sectorización: *Chaupis* y *Pishgopampa*

No obstante la aparición de nuevos barrios en distintas épocas de su historia,¹⁸ ha existido en Piscobamba una sectorización mucho más antigua: los clásicos *hanan* y *urin* (“arriba y abajo”) en los que se divide toda comunidad andina. Una línea imaginaria que atraviesa por la mitad de la Plaza de Armas dividía el territorio de la etnia en dos parcialidades: *Chaupis*, el *hanan*, ubicada hacia el noroeste y *Pishgopampa*, el *urin*, ubicada hacia el sureste.¹⁸ Como cualquier otra etnia andina, Piscobamba estaba asentada en un territorio relativamente pequeño. Su ámbito geográfico no iba más allá de las cumbres de Tocana por el Norte y el río *Pacosbamba* por el Sur, el riachuelo de *Collota* por el Este, y el de Pomas por el Oeste. En este ámbito territorial existía (aún existe) un orden local micro-cuenca regido por los *Apu Tocana* y *Tusinuyoj*.

Cuando Túpac Yupanqui, heredero del inca Pachacútec, llegó a Piscobamba con la finalidad de incorporarlo a la Federación pan-andina del Tawantinsuyo, lo más probable fue que se produjo un gran *tincu* o encuentro de carácter político, social y cultural, básicamente amistoso en razón del modo de ser de la cultura andina. Aún cabe la posibilidad que los curacas de estas regiones hayan viajado al Cusco en comitiva para solicitar al *Sapa Inca* ser incorporados al Tawantinsuyo. El *Inca*, gustoso de conocer hermanos de lugares tan distantes, les habría aceptado incorporarlos. De esa manera, su

¹⁷ Datos tomados de “Reivindicación” (Pisobamba, 1952), N° 02, p. 3.

¹⁸ De la época incaica nos queda un expresivo topónimo: *Cushipata* (“lugar o barrio de la alegría”) que da nombre a uno de los barrios tradicionales. La tradición refiere que allí estuvo ubicado el palacio del inca Huayna Cápac, puesto que Piscobamba como “cabeza de región” era asiento de un curacazgo. De la época colonial, nos queda también el nombre de otro barrio: *Convento*, en referencia a que en ese lugar, sobre un antiguo adoratorio indio, se construyó un templo colonial y un convento anexo de la congregación de los franciscanos. El tercer barrio se denomina *Pampa*, que más bien resalta las características topográficas.

llegada a Piscobamba habría sido motivo de grandiosas celebraciones. El pueblo, con su curaca al frente, habría ido a su encuentro hasta las faldas de Huancash y Matara. Mujeres vendrían por delante barriendo el camino, como hoy todavía se estila en los marcos de la fiesta patronal del 29 de junio cuando los *priostes* luego de concluida la procesión de los santos patronos, San Pedro y San Pablo, se dirigen a su residencia acompañados del público para el respectivo agasajo, dos o tres mujeres van por delante barriendo el camino en un acto simbólico de extrema hospitalidad. Las crónicas mismas atestiguan que tal cosa ocurrió, por ejemplo, con los señores de Tucumán que desde un lugar tan distante fueron al Cusco con el objeto de solicitar al inca ser incorporados en la maravillosa organización federativa del TAWANTINSUYO, una organización sin hambre, sin frío y sin miedo. Las histori(et)as criollas afirman que los Orejones del Cusco iban con sus ejércitos de 100 o 200 mil soldados y sometían a sangre y fuego a los pueblos que se rehusaban de incorporarse pacíficamente. Pero sabemos hoy que esas versiones no fueron sino malévolos constructos urdidos por los conquistadores con fines de desacreditar al incario, justificar el asesinato del inca Atahualpa, y presentarse a sí mismos como grandes “libertadores”. Muchos historiadores, tomando acríticamente como modelo la génesis y desarrollo de los imperios de occidente, han querido ver en la gesta de los incas un afán de conquista y dominio. Más aún, basados en los testimonios de los cronistas “toledanos” o repetidores como Garcilaso, y aún en la existencia de topónimos quechuas como *Tullubamba* (“pampa de huesos”), *Ayapahuman* (“cabeza de muerto”), *Yawarcocha* (“laguna de sangre”), etc., han elucubrado reñidos combates, tenaces asedios, matanzas y exterminios. Entre paréntesis, cuando fuimos a conocer *Yawarcocha* intrigados por las grandes matanzas allí ocurridas, no encontramos sino unos líquenes rojos del color de la sangre que coloreaban sus orillas. Pues en el quechua, los topónimos, de carácter descriptivo, aluden a alguna característica del lugar. Es fácil colegir, partiendo de las mismas crónicas, que no hubo entre los incas afanes de conquista ni de pillaje -como sí está atestiguado, por ejemplo, en el caso de los héroes homéricos que se llamaban a sí mismos: “saqueadores de ciudades” como el título honorífico más alto al que podía aspirar un griego de los tiempos de Homero- sino un afán federativo, un afán de búsqueda de alianzas multiétnicas para conjurar períodos climatológicos difíciles como las grandes

sequias que periódicamente azotan los Andes. De esta manera, el asedio de la ciudad de Piscobamba por las huestes de Túpac Yupanqui, dirigidas al parecer por Cápac Yupanqui, su tío, que los maestros de la Escuela Fiscal 304 de Piscobabamba nos contaban, invocando la autoridad de Garcilaso, no puede sostener su propia mentira. Cuando afirmaban –en base a una afirmación del cronista mestizo– que el asedio duró 5 o 6 meses, y los *pishgopampa* solo pudieron ser doblegados cuando el inca ordenó cortar el canal que provee agua a la ciudad, nos preguntamos: ¿y las fuentes de agua, los puquiales, que en Piscobamba brotan por doquier? Con acendrado espíritu regionalista, y el deseo de inculcar en los discípulos orgullo regional, dichos maestros, con la certeza de ser los depositarios de una verdad incontrovertible, afirmaban que mientras *Conchucos* ofreció una tenaz resistencia de 5 o 6 meses, los *Huaylas* fueron sometidos en 48 horas.

En los Andes, que en milenios de existencia no conoció la guerra, jamás se trató de exacerbar los conflictos. El *runa* andino buscó vivir la empatía de la vida y realizar la armonía comunal y cósmica. Los conflictos que inevitablemente surgen en el seno de la sociedad humana eran conjurados a través de las danzas “guerreras” y ritos reconciliatorios. En Piscobamba (hablando en pasado porque hoy la danza está extinta) se celebraba la danza llamada del “*corpus*” por celebrarse en el día del *Corpus Christi*. Para tal efecto, la sectorización comunal del *hanan* y *urin* se muestra funcional y operativa, pues permite dinamizar la vida social. Naturalmente, en un año de convivencia humana se acumulan tensiones. Sin embargo, para que las emociones de la negatividad no desborden en violencia destructiva, la cultura andina encontró un sabio mecanismo para diluirlas en el flujo mismo de la vida.

Al finalizar el mes de mayo, con las cosechas ya almacenadas o almacenándose, los hombres sentían un gran desahogo posesionándose de ellos un espíritu de pujanza y competencia. Cada parcialidad sacaba entonces a sus danzantes-guerreros que provistos de *lloques* o *tucros* (“bastones”) y con ánimo beligerante, danzaban por las calles a los sonos de una música “guerrera” muy peculiar que tenía la virtud de encender los ánimos ya caldeados por la ingesta de abundante chicha de jora. En las esquinas, los danzantes hacían rueda, girando vertiginosamente. Y cuando, en el tiempo violento de la música andina, los bastones levantados al aire chocaban estruendosamente, la emoción guerrera

se sentía arrolladora. Los grupos danzaban desde el alba, cuando llegaban danzando a la mitad de la plaza se producía la inevitable colisión de los dos grupos que procedentes de sus respectivos barrios avanzaban en sentido contrario. Era cuando llovían los garrotazos y los danzantes sangraban por las heridas. Las mujeres ayudaban a sus danzantes-guerreros lanzando piedras o cenizas a los contrincantes. La trifulca era fenomenal. Todo golpe valía dentro del ritual dancístico, exactamente como ocurre en un ring de boxeo. Por lo general, las gentes formaban como una muralla humana para contener el ímpetu de sus danzantes que no cesaban de girar y hacer chocar sus bastones en el aire, al tiempo que proferían broncos huajidos. Durante la procesión del santo se guardaba calma, pero cuando la imagen ingresaba al templo se producía otro momento crítico. Los dos grupos, en estampida, emprendían veloz carrera al otro extremo de la plaza en lo que se denominaba el *llallipanakuy* (“competencia de velocidad”). Llegando a la meta, sin que sus gentes se interpusieran por estar todavía corriendo rezagados, los danzantes podían cruzar garrotazos a discreción. En el día central, cuando los grupos recibían sendos refuerzos de los anexos circunvecinos, la fiesta llegaba a su clímax. Decenas de danzantes danzando en la Plaza con una beligerancia inaudita, constituía un espectáculo colosal; por decirlo así, la tierra temblaba. Sin embargo, al tercer día comenzaba el rito reconciliatorio. Antes que la imagen del santo saliera en procesión, los *varayoc* recogían los bastones depositándolos en el templo. Entonces, los danzantes acompañaban la procesión danzando solo con pañuelos blancos. Concluida la procesión, los mismos *varayoj* repartían los bastones a sus dueños; pero ya no les era permitido trenzarse en nuevos pugilatos, ni hacer amagos de violencia. Ya entrada la noche se bailaba el *ayhualla-ayhuacuyashaj* (“ya me voy, ya me estoy yendo”). Ningún grupo se sentía perdedor. Nadie, ni siquiera los que habían sido heridos, abrigaba resentimientos o deseos de venganza. Solo los escolares, de vuelta a las aulas, nos enzarzábamos en disputas sin fin ensalzando a los ídolos de nuestras respectivas parcialidades.

De esa manera, con los ánimos en calma, exorcizadas las emociones de la negatividad, la comunidad quedaba purificada y en ese estado de beatitud, se aprestaba a celebrar sus dos mayores festividades del año: en junio, en homenaje al *Taita Rupay* (“Padre Sol”), actualmente en honor de los santos patronos, San Pedro y San Pablo, y en

consonancia con el estado agónico de la divinidad, se escenifica el *Inca rogoy* (“La degollación del inca”); y en setiembre, mes de la siembra, homenaje a la *Pachamama* (“Madre Tierra”), actualmente en homenaje a *Mamita Milshi* (“Virgen de las Mercedes”), y en un contexto ritual en que la autoridad carismática que rige el cosmos vivo pasa a manos de las deidades, se escenifica una comedia bufa: Los *awqa(s)* y *tinyapalla*.

2.7 CONCLUSION PROVINCIAL

No obstante constituir una bella expresión del teatro quechua de la oralidad, los *Awqa* y *Tinyapalla* están hoy amenazados de extinción. La causa principal de esta amenaza proviene de la política neoliberal y la globalización que inciden negativamente propiciando la desestructuración de la cultura andina. En este sentido, la crisis económica suscitada por este sistema, afecta profundamente a las familias campesinas obligándolas a una forzosa migración hacia las grandes urbes de la costa peruana, especialmente, Lima; como también a las selvas del Alto Huallaga, y aún al extranjero. A los migrantes, solo les queda recordar con nostalgia sus danzas y costumbres e ir olvidándolos poco a poco, sin posibilidades de reciclarlas en las nuevas condiciones que les toca vivir. No obstante, en la capital de la República, en el Club Piscobamba, ubicado en el distrito de Los Olivos, el tesonero esfuerzo de algunos migrantes, permite recuperar esta danza-teatro poniendo en escena algunas secuencias de los *Awqa*. ¿Cuánto durarán esos esfuerzos? Nadie lo sabe. La primera generación de los hijos de los migrantes andinos pierde su idioma, el quechua, y las costumbres de sus mayores. Estos jóvenes, ganados por la aculturación, por lo general, muestran indiferencia por la cultura andina. Por otro lado, las familias campesinas que aún permanecen en el pueblo tampoco tienen muchas posibilidades de mantener sus tradiciones. Su existencia está perturbada por las nuevas formas de trabajo y convivencia humana que impone el capitalismo. La decadencia de la agricultura y la pérdida de las tradiciones de la *minka* y el *ayni* les colocan en situaciones laborales típicas del mundo globalizado. Generalmente, se convierten en vendedores ambulantes o en personal de servicio. Muchos jóvenes, atraídos por el señuelo del enriquecimiento fácil, emigran a la selva donde, desafortunadamente, asimilan los antivalores de una sociedad

de traficantes. Los que permanecen en el pueblo, todavía corren el riesgo de ser ganados por las iglesias evangélicas cuyo fundamentalismo agresivo sofoca desde la raíz las danzas andinas, prejuizgándolas como obras del demonio o manifestaciones de “gentiles” o “paganos”. La acción de estos grupos religiosos es especialmente destructiva puesto que utilizan la pobreza y la ignorancia para traficar con las creencias religiosas. Su objetivo final es alienar a las gentes, apartándolas de sus tradiciones milenarias, infundiéndoles creencias basadas en la interpretación ciega de los textos bíblicos.

Ahora que tenemos que poner punto final a este párrafo, recordamos no sin tristeza nuestro reencuentro con el anciano Shaca Jara, protagonista en sus años mozos de la danza del “corpus” (la versión local del *tincu* andino). En 1990, cuando regresamos a nuestro pueblo después de 25 años de ausencia, al reconocernos a un golpe de vista, puso sus pesadas manos sobre nuestro hombro, y con una tristeza infinita nos musito al oído: *costumbrintzicmi wañuykan* (“nuestras costumbres están muriendo”). Otro día encontramos a *Shaka Abrego*, otro de los recordados comuneros a quien le habíamos conocido en las *minkas* que organizaba nuestra madre allá en los años de nuestra infancia. Al rencontrarnos, también él, nos dijo con insondable tristeza: *Kananga tzunyan* (“hoy todo es silencio y soledad”). Pero también recordamos a unos jóvenes colegiales del Colegio Nacional Mariscal Luzuriaga de Piscobamba, a quienes les habíamos visto en una actuación ejecutar con sus guitarras eléctricas canciones juveniles de moda, especialmente el rock; pero al otro día les vimos a esos mismos jóvenes danzando con total naturalidad las danzas del lugar. Tal vez, con prácticas como estas, incluyentes, exista una segunda oportunidad sobre la tierra para los hijos del curaca *Tanguane* que vinculándonos al mundo de la globalización, podamos preservar nuestras raíces culturales.

ICONOGRAFÍA (Versión 2011)



El awquis, con chicote en mano posa junto a un awqa



Momentos antes de iniciarse el *Wayta muru*



El ruedo



La adoración



La chuncada



Los awqa, en la colina de *Molinojirca*



El Llullunawqa (“chuncho niño”)

3.0 EL INCA ROQOY DE POMABAMBA

3.1 UNA ILUSTRE GENEALOGÍA

Los estudios sobre la versión de Pomabamba de la danza del *Inca roqoy* (“La degollación del inca”) cuentan ya con una ilustre genealogía. Indudablemente, los aportes más importantes corresponden al profesor Augusto Egúsqüiza Vidal y al historiador Wilfredo Kapsoli Escudero. El primero sustentó en 1964 en la Facultad de Educación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos la tesis “*Relación del folklore con el proceso educativo en la provincia de Pomabamba*”; y el segundo, aborda esta temática en su importante estudio: “La muerte del rey Inca y La Relación de Pomabamba” incluida en el libro *La memoria de los ancestros* (2002).

Nosotros que tuvimos la suerte de ser alumnos del profesor Egúsqüiza en el Colegio nacional Mons. Fidel Olivas Escudero de Pomabamba, en el lustro de 1961-1965, podemos esbozar una escueta semblanza biográfica del recordado maestro. El profesor Egúsqüiza, pomabambino de nacimiento, fue un vate y un bohemio. Sus extraordinarias dotes intelectuales quedaron plasmadas en publicaciones como la memorable revista del mencionado colegio: “Luz en las Cumbres”. Como poeta fue incontrastable su prestigio. Sus poemas modernistas-preciosistas, sin embargo, pecaban de un exceso culturalista, pues tenían que leerse con diccionario en la mano. Por otro lado, en tardes de bohemia, su risa restallante llenaba prácticamente todo el ámbito de la Plaza de Armas de Pomabamba. Ninguna risotada más sonora ni más simpática como la suya, casi un fenómeno telúrico. Pero el profesor “*Acucho*” como se le llamaba familiar y cariñosamente, tenía todavía otra faceta poco conocida, la del lúcido estudioso del folklore local. Probablemente, habiendo transcurrido más de 40 años de los eventos rememorados, sus poemas preciosistas duermen olvidados en bibliotecas o archivos de familia. Así mismo su risa sonora, cálida y cordial se apagó en el año 2011, siendo sus restos mortales inhumados en el Cementerio de Los Jardines de la Paz en Lurín muy cercano al centro ceremonial de Pachacamac; pero sus trabajos sobre el folklore cobran hoy inusitada actualidad y trascendencia, consagrándolo como uno de los grandes

pioneros de los estudios del folklore ancashino. En este sentido, su descripción de la captura y muerte del inca Atahualpa constituye una página antológica, y una muy buena entrada para iniciar el estudio de esta danza costumbrista que al dramatizar el enfrentamiento de indios y españoles en el momento más crucial del encuentro de los dos mundos, adquiere el estatus de una verdadera representación teatral. En efecto, resumiendo el contenido temático de dicha representación, el profesor Egúsquiza, nos ofrece una síntesis no superada hasta ahora, no obstante, la actitud poco crítica e inclusive elogiosa respecto de los conquistadores, con riesgo de diluir o desvirtuar la crítica acerba que esta dramatización entraña en relación a dichos personajes. El resumen es el siguiente:

Un conjunto formado por siete hombres representan a los gallardos y bizarros españoles: Francisco Pizarro, Diego de Almagro, Hernando de Soto, el padre Valverde (portando la Biblia), el adlátere Felipillo, un soldado armado y un negrito esclavo que lleva un plumero para acudir el polvo de las vestiduras. Usan uniformes elegantes similares a aquella época: morrión con penachos de vistosas plumas, coraza, gregüescos y espada reluciente. El día 24, desfilan en apuestos caballos al compás de un redoblante y una flauta que resuena como un clarín. El 26 de Junio se escenifica este drama colonial. Previamente se arma, en forma rústica, un tabladillo o castillo en la plaza. A las tres de la tarde, el Inca baja de *Cedrojirca* (Barrio de Pomabamba) en su litera de madera, en hombros de los nobles y seguido por numeroso séquito. La plaza está atestada de público que presencia la representación teatral que alcanza relieves apoteósicos. El astuto y solapado Felipillo, con sumo desparpajo, transmite los mensajes de Pizarro al Inca y viceversa. Cuando Atahualpa ingresa triunfalmente en la plaza, acompañado por las ñustas, la milicia (indios) de San Juan y el Quispicóndor, sale a su encuentro el padre Valverde, quien lo invita gentilmente para que se convierta a la religión cristiana y le alcanza una Biblia. El Inca recibe gustoso y luego de hojearla, le dice: 'Manam ñahui ricanchu, manam senga musquinchu, shongo munanchu, rinri huiyanchu ni shimi parlanchu' (mis ojos no ven, mi nariz no huele, mi corazón no

quiere, mis oídos no oyen, mi boca no habla); lleno de ira ruge estentóreamente: ‘ímatan cay pishgo gachicashgata goyamanqui’ (para qué me dan esto que el pájaro ha garabateado). Totalmente enojado arroja la sagrada Biblia; entonces el Padre Valverde grita asombrado: ‘¡Evangelios en tierra, salid cristianos que yo os absuelvo!’ A esta voz los españoles y los indios simulan una batalla campal, entre la trifulca que se produce, los conquistadores se apoderan del Inca. Almagro y Hernando de Soto lo conducen en calidad de prisionero al cuartel general de Pizarro. Allí una ñusta le alcanza un mate de chicha y un plato de jacapichu (picante de cuy), que saborea por última vez. Acto seguido, los españoles se reparten las barras de oro y plata, y conducen al Monarca al patíbulo. El intrépido y corajudo jefe de la conquista lanza arengas alevosas con voz iracunda y termina diciendo: ‘Hijos del valor romano, en nombre de su Majestad Carlos V, quitad la vida al infiel Monarca Atahualpa’: Una vez ajusticiado éste, arrojan desde el castillo lavatorios de sangre (tinta roja) para hacer creer a la gente que, efectivamente, el Inca ha sido ejecutado. El Pispicóndor se encarga de saborear las exquisitas pulpas del fenecido. Mientras tanto las ñustas sollozan profundamente: en sus rostros se dibujan negras expresiones de dolor y profieren ayes lastimeros por la muerte de su Inca y señor.

Los ufanos conquistadores dan la vuelta a la plaza en sus briosos corceles. El Marqués de los Atavillos porta la corona, la borla imperial. Hernando de Soto, su capa, y Felipillo enanca a la Mamahuarmi en calidad de cautiva (Egúsquiza, 1964, pp. 106-107).

Quince años después, Wilfredo Kapsoli asume la tarea de profundizar el análisis de esta tradición oral andina en su trabajo: “*La muerte del rey Inca y La Relación de Pomabamba*”, elaborado con ocasión del IV Congreso Nacional de Folklore (Huancayo, 1980). A base de la “compulsa” entre las crónicas de la conquista y la tradición folklórica (poemas y teatro), adelanta la tesis de la agencia dual, andina y occidental, del drama quechua de la muerte del inca Atahualpa. Atribuyendo los primeros momentos de su gestación al proceso de conversión de la masa indígena al catolicismo, y que el

precedente más inmediato del drama quechua fue la representación de la danza de “moros y cristianos” (tesis de Marcel Bataillon), Kapsoli sostiene que fue ese hecho la razón por la cual se la escenifica en el contexto de las fiestas patronales: el 24 de Junio (San Juan Bautista) en Pomabamba, el 25 de Julio (Santiago) en Llata, el 30 de Agosto (Santa Rosa de Lima) en Carhuamayo, el 8 de Setiembre (la Virgen de Cocharcas) en Sapallanga, el 14 de Setiembre (Señor de la Exaltación) en La Paz, el 8 de Diciembre (Virgen Purísima) en Canta, Yauyos, Cajatambo y Llamellín. Pero no olvida señalar el influjo de la cultura nativa: las maneras que tenían los indios de contar sus historias utilizando danzas y cantares. Por lo que esta “danza de la conquista” contribuye a afirmar (vía la evocación del pasado) la identidad indígena en un contexto en el cual “[l]a muerte del Rey Inca (sic) es equiparada a la de Cristo con todo su correlato simbólico de catarsis y reconocimiento” (Kapsoli, 1980: 192). Más aún, cree Kapsoli que en esta danza, no obstante que en Pomabamba la fiesta ha tomado expresión hispana, están presentes los símbolos andinos. De esta manera, contrastando con multitud de otras versiones, puede destacar en la versión de Pomabamba la presencia del *Pispicóndor* y del *Catequila* como otros tantos signos de la persistencia del sustrato mítico. El primero, integrando un tercer grupo de danzantes, está conformado solo por dos danzarines: el cóndor y su *chipshan* (pichón). Según Kapsoli, se trata de una comparsa de origen incaico, tal como los vio Garcilaso en el Cusco bailar personajes vestidos de aves: “Venían –dice el cronista– de la manera que pintan los ángeles, con grandes alas de un ave que llaman Cúntor” (cf. Millones. Kapsoli, 2001: 196). En la versión de Pomabamba, devoran los sesos del inca fallecido, lo que constituiría la evidencia más palmaria de la persistencia totémica de la tradición andina, sobre todo, si tomamos en cuenta los vínculos de esta danza con el mito de *Pinkosmarca* recopilado por Marcos Yauri Montero, donde se relata que *Japallan Kamakoj* (único creador) llamó a tres cóndores que volaron por el mundo... cada ave pudo encontrar a una pareja de hombres: hembra y macho, salvados de las hecatombes. Los tres cóndores los cargaron en sus espaldas y regresaron a Pomabamba... las tres parejas fueron depositadas en Pinkosmarca donde se establecieron. Sus descendientes poblaron el continente americano” (Yauri, 1979:11,12). El segundo elemento que señala Kapsoli,

Catequilla, una divinidad andina muy importante en la zona norte del Perú, aparece como un personaje más del séquito de Atahualpa.

Por otro lado, en relación al tópico de la degollación del Inca Atahualpa, decantándose por la tesis del mesianismo andino, Kapsoli afirma que aquello constituye “una recuperación simbólica de la dignidad y el honor de Atahualpa que, por su jerarquía y nobleza, debía ser decapitado para que su sangre se reencuentre con la *mamapacha* (la madre tierra)” (Kapsoli, 1980: 209). Finalmente, en polémica implícita con González Carré y Rivera, afirma que la “degollación del inca” no se ha establecido en la tradición oral por asociación con la muerte de Túpac Amaru I, que sí fue degollado, sino porque “los Incas y los señores del mundo andino morían de esa manera” (tesis controversial sustentada también por Millones, sobre el cual tendremos oportunidad de volver más adelante). Según Kapsoli, los hombres del ande hacen abstracción de la afrenta histórica y recuperan su propia continuidad histórica.

3.2 ORGANIZACIÓN DEL CONTENIDO

3.2.1 Memoria histórica y afirmación nacional

Existe un cierto consenso entre los estudios en considerar que esta danza-teatro, surgida de profundas motivaciones del inconsciente colectivo, rescata como tema central la memoria histórica entronizando en el imaginario popular símbolos nativos afirmadores de sentimientos etno-nacionalistas y la continuidad histórica andino-americana. Aquilino Castro Vásquez, refiriéndose a la versión de Sapallanga (Junín), dice:

La danza, en un marco de belleza, tragedia y evocación histórica, rememora la caída del esplendoroso Imperio de los Incas ante el colosal imperio hispánico de Carlos V, a causa de la sinceridad de una parte, y la astucia de la otra... La danza de hecho significa *CONDENA* a la conquista española; *PROTESTA* ante el derrocamiento del Inca; y *FIDELIDAD* al Imperio Incaico que

logró imprimir *UNIDAD NACIONAL* en las bases del Tahuantinsuyo (Mayúsculas del autor).¹⁸

El mismo estudioso, descalificando la voz disonante del historiador Waldemar Espinoza que “equivocada y aventuradamente” interpreta la versión de Sapallanga como un signo de la alianza entre wancas y españoles por el hecho de que al final de la representación los danzantes-personajes departen cordialmente, señala la opinión de muchos otros estudios que evidencian su trasfondo de identidad y nacionalismo. En primer lugar, destaca el testimonio de Fresier que a comienzos del siglo XVIII escribió acerca de la supresión de una obra teatral que rememoraba la muerte del inca Atahualpa. Este valioso testimonio, transcrita en *El Imperio Socialista de los Inca* de Baudin (Cap. iii, p, 342), dice:

En la mayor parte de las grandes ciudades del Perú, los indios rememoran la muerte de Atahualpa por medio de una especie de tragedia que representan en la[s] calles el día de la Natividad de la Virgen (8 de setiembre)... Los españoles no se encuentran entonces a salvo” (Castro, 2002:186).

No sabemos qué versión fue suprimida. Pero la referencia a las “grandes ciudades” reviste especial importancia por lo menos para reparar que su difusión durante el Virreinato estaba mucho más extendida de lo que se pudiera imaginar hoy. No menos importante es la opinión de Adolfo Viendrich que ya hace un siglo, en su célebre libro de cuentos: *Azucenas Quechuas*, dijo:

He aquí una de las tantas modalidades empleadas por los pueblos subyugados para protestar las iniquidades de sus opresores y mantener vivo el recuerdo de una acción alevosa... Vaya esto como una respuesta a aquellos que miran como utópico fundar el porvenir nacional sobre la base de la tradición incaica” (Ibit.).

¹⁸ Castro Vásquez, Aquilino. *¡Kayanchiclami! ¡Existimos todavía! Festividades, ritos y danzas de los pueblos del valle del Hatun Mayu*. Huancayo: Impregnta Ríos, 2002, pp. 185-186.

La versión de Pomabamba mantiene en el imaginario colectivo la nostalgia del Tawantinsuyo y el recuerdo del inca Atahualpa, cuya grandeza y transparencia pone de manifiesto contrastándolo con el doblez y felonía de los españoles de la conquista, especialmente con la arrogancia e hipocrecía de Pizarro.

3.2.2 Secuencialidad narrativa

Las secuencias más importantes de la versión de Pomabamba, son los siguientes:

- 1° El inca, aceptando la invitación Pizarro, inicia su largo recorrido. En el camino ocurren nuevos encuentros: los *tambos* (“posadas”) en los que Felipillo reitera las consabidas fórmulas de la falaz invitación. En el último “tambo” interviene Hernando de Soto.
- 2° El inca ingresa apoteósicamente en la Plaza de Armas de Pomabamba. En un descansillo, las pallas le ofrecen un sabroso *jaca pichu* (“picante de cuy”) que el inca no puede apenas degustar acosado por el *pispicondor* que intenta arrebatarse la presa.
- 3° El inca envía ante Pizarro a sus embajadores: Quisquis, Calcochimar y Catequilla, para advertirle acerca de su poderío, pero terminan siendo desairados por el iracundo jefe español, retornando llenos de confusión e incertidumbre.
- 4° El inca recibe al cura Valverde que intenta explicarle los misterios de su religión, conminándole a abrazar el cristianismo y declararse vasallo de Carlos V. Allí se produce el famoso episodio del “Evangelio por los suelos”. El inca, al no encontrarle sentido, arroja la Biblia y también un crucifijo. Valverde da la consigna del ataque.
- 5° Luego de un intenso forcejeo, el inca es apresado y conducido por Hernando de Soto y un soldado al “*castillo*” (tabladillo) donde es condenado y ejecutado.
- 6° Los ayudantes arrojan sobre el público baldes de agua con añil simulando la sangre del inca, produciendo la estampida; mientras tanto, los cóndores hacen el ademán de devorar los sesos del inca fenecido.
- 7° Pizarro levanta la corona del Inca en señal de victoria, Felipillo enana a la *mamanwarmi* (matrona), representada por una niña de corta edad, como botín de guerra; y todos juntos (arrogantes y a caballo los españoles, y los indios a pie y

compungidos, las *pallas* con mantas negras en señal de luto), dan una vuelta a la Plaza de Armas.

3.2.3 Presentación del conflicto

Las secuencias 1 y 2 son los segmentos que presentan el conflicto, el choque de intereses. La versión de Pomabamba empieza, por decirlo así, en *media res*: aparece Pizarro planteándose directamente la estrategia de la captura del Inca. Los dos “parlamentos” puestos en boca de Pedro y Pizarro que inician el movimiento discursivo así lo confirman. Pedro, una suerte de “maestre de campo”, se dirige a su jefe para informarle sobre los preparativos de la emboscada, instándole a descansar: “General del Ejército, ya queda la gente dispuesta como me dio la orden, pues el bárbaro está en su recreo y puede descansar”. El segundo parlamento puesto en boca de Pizarro capta verosímilmente la psicología del torvo personaje, evidenciando su doblez y arrogancia:

Vigilancias de un heroico pecho no admite ningún descanso. No solo al descanso hemos de dar tributo de esta humana propensión porque a lo más hemos de dar descanso para ver si podemos lograr de hacer tan gloriosa hazaña que hoy practicar esperamos, con el vencimiento de este bárbaro Monarca tan temido. ¡Ea, don Hernando de Soto, id al punto y decidle de mi parte al monarca Atahualpa, que mi venida es de paz y no de guerra!

Al empesar el drama, Felipillo se encamina al campamento del inca con el objeto de comunicarle el mensaje del conquistador: *Apu Inka, Wiracochamn nin aywanquish reguenakuyanayquipaj* (“Gran Señor, el Wiracocha dice que vayas para que se conozcan”). El Inca responde: *Tsaynu kaptinga, allim Tupamaru* (“Si es así, está bien Tupamaru”). En la versión del 2011, se produjo una situación fuera de libreto (como es usual en el teatro quechua de la oralidad). Como se hacía tarde y la comparsa del inca se demoraba, Felipillo fue hasta dos veces reiterando la fórmula consabida. Pero como el grupo del inca seguía bailando, Felipillo volvió por tercera vez, y muy enojado arremetió

con su cabalgadura sin importarle atropellar al actor que hacía de inca; quien, sin embargo, lleno de majestad, encarnando a la perfección a su personaje, se mantuvo impertérrito. Al ver esa escena, las gentes protestaron de inmediato y una señora increpó al insolente: “sonsonazo, qué te has creído, al Inca se le respeta”. Luego, superado el incidente, la comparsa se puso en movimiento. En las esquinas, acompañado por dos soldados, Felipillo vuelve grupas, produciéndose más o menos el mismo diálogo: la invitación de Pizarro y la respuesta del inca. El “brujo” va por delante con su boleadora como abriendo camino entre el gentío, en constante forcejeo con los *Pispicondor* que pugnan por vencer su resistencia y acercarse a la persona del Inka como reclamando su alimento. Las pallas vienen cantando y bailando en torno al inca, acompañados por los músicos que tocan un arpa y un violín. Al llegar al puente de Cañarí, el “brujo” enlazó al Inca del pie derecho con su cordel, y así lo hizo cruzar el puente como a un animal cogido en el lazo, en una simbología que no alcanzamos a entender. ¿Se trata de un preanuncio de la futura captura y prisión del inca? ¿O más bien es un acto simbólico que denota que el Sapa Inca, no obstante su inmenso poder, no es un autócrata que hace las cosas a capricho, sino alguien que ejerce el poder bajo el control estricto de las normas preestablecidas, y la supervisión del consejo de ancianos”? Cualquiera sea su simbología, al término del puente el inca fue desatado y el grupo prosiguió su marcha girando en las esquinas, a derecha e izquierda, hasta llegar a la esquina de *Cedro-jirca*, a una cuadra de la Plaza de Armas, donde hizo tiempo esperando la llegada de Hernando de Soto. Aquí de nuevo pudimos observar otra escena fuera de libreto: como un soldado de Pizarro urgía a los ambulantes a arrinconarse y no crear desorden. Uno de los vendedores reaccionando airadamente, increpó al “soldado” como si de veras fuese un chapetón de la conquista: “ustedes son los que han traído el desorden hace 500 años”. El inca fue subido a su litera, y Hernando de Soto no tardó en llegar anunciando el mensaje de su jefe:

Don Francisco Pizarro viene por el César mandado, que con Carlos Quinto, rey de España, ha mandado por los más remotos lugares de esta América afamada, circunvala sólo para el Rey católico y legítimo, lo reconozcas por vasallo suyo. Contigo no viene a formar guerra, antes te llama a la paz, obligándose a ella con

mi llegada en señal de su amistad. Que él no quiere interrumpir tus preceptos, que tiene prometido con la fe del señor que todo sea entrado a este campo de nuestro patrón San Juan Bautista, y en él conseguir que seas cristiano y creas en la fe de nuestro señor Jesucristo, por medio del santo bautismo y reconozcas por único rey a don Carlos Quinto que Dios guarde.

La escena evoca la entrevista en los Baños de Cajamarca. Frente a la retórica altisonante de Soto, el inca apacigua a los suyos alentándolos a no tener miedo. Discrepante con el tópico del pacifismo del inca, la versión de Pomabamba muestra un asomo de belicismo expresado en parlamentos en los que el inca insta a sus hombres (Quisquis, Calcuchimac y Catequilla) a armar a sus gentes con toda clase de armas bélicas para que vayan a destruir a los “viracocha”. Este belicismo se muestra también en el mensaje que los embajadores del inca le llevan al jefe español, pues luego de saludar con muchas reverencias, colocan a los pies del conquistador una tablilla con la imagen del inca y un *champi* (“porra”), diciéndole por boca de Quisquis:

*Apuyca chayhuanmi jircatapish gagatapish pachacama pacta chaisina
tucuytiquita ishquichir hunquiman mana allichunay kircaptinga. Chaypacmi
huillay Wiracocha monarca payhuan reginakuptinqui paita allinta
cushicushpanmi Wiracochata requishaime nin chaypacmi nin runayquicunata
camachiyaman chaquiquiman shayamunapac payka manam mushyanchu may
llactapita shamushcanquita, imata ashircancayquita.* (“Nuestro señor con estas
armas derriba cerros, rocas y toda cosa igual que el creador de la tierra si dejan de
ser buenos. Para eso me manda decirles, que está contento de que se conozcan.
Wiracochay, voy a conocerles dice, por eso ordena a sus hombres venir a tus pies.
Él no sabe de qué pueblo han venido ustedes y qué es lo que están buscando”).

Pizarro, sintiéndose retado, exclama: “Monarca altivo, en la lid nos veremos; tu arrogancia y soberbia por mis brazos y este acero serán humillados y destruidos”. Luego, sorprendiendo a los embajadores arroja la tablilla con suma insolencia. Los embajadores,

desairados y llenos de confusión, y por indicación de Felipillo que les dice: *Apuiquiman ayhuacullai runacona* (“homres, vuélvanse donde su señor”), no tienen otra opción que retirarse.

3.2.4 Desarrollo del conflicto

Planteado así el conflicto, esta sigue por el curso señalado por la perspicacia estratégica de Pizarro. La táctica más importante de los invasores consistía en apoderarse de la persona del jefe indio, con lo que prácticamente la guerra estaba ganada. Las masas indias sin su jefe se veían perdidas y sin ninguna iniciativa personal, llenos de espanto por el estruendo de los cañones -como dice Wankar- no se defendieron, y se dejaron acuchillar como ovejas paralíticas. Sin embargo, la versión de Pomabamba, nos ofrece una visión discrepante. Los hombres presentan batalla. En algunas versiones hemos visto a los niños (“público activo”) recoger las flechas del suelo y entregar a los combatientes para que sigan disparando a los españoles. En una de esas versiones se produjo una situación inesperada: una flecha le cayó en el ojo al actor que hacía de Hernando de Soto que con un grito de dolor se llevó la mano al ojo lastimado causando júbilo y algarabía en el público. La escena fue tan “real” y el odio a los conquistadores tan palpable que por un momento el público olvidó que se trataba de una simple representación teatral. Los bloques 3 y 4 marcan el desarrollo de la trama en lo que la preceptiva clásica conoce como “nudo”; es decir, el momento en que las cosas se complican agudizándose el conflicto. Pizarro envía nuevamente a Felipillo ante el Inca con el encargo de culparlo del deterioro de la situación utilizando la lógica del lobo que acusa a la oveja de enturbiar el agua, no obstante que éste bebe en la parte baja. Pizarro, en su empresa, se autoriza del papa y del rey, es decir, encuentra justificación para consumir el acto alevoso basado en la socorrida misión trascendentalista de la que supuestamente estaban investidos los aventureros invasores:

Felipe, es tiempo que sin dilación vais donde el inca Atahualpa a decirle de mi parte que toda su embajada ha sido de guerra, lo cual ha prevenido; quedaré bien

por tenerlo preso o muerto y toda su gente mullida; que así permitirá nuestro patrón San Juan Bautista, que verme en estas calamidades de hambre, peste, guerra y sed que hemos padecido por los más remotos lugares que hemos transitado desde que hemos salido de Tumbes, por entre riscos y peñas y al fin hemos logrado llegar a estos parajes sólo para que sean cristianos y crean en la fe verdadera que tenemos y conozcan a don Carlos Quinto por único rey, y se rindan a su obediencia de vasallos suyos.

Pero, evidenciando su doblez, agrega para sí mismo: “Yo un imperio a España he ofrecido, y un imperio a España daré”. Entre tanto, en el campamento de Atahualpa reina una terrible confusión. Al parecer, a causa de la ofuscación, el Inca asume una actitud belicista, discrepante con la tradición y el conocido pacifismo andino. Tal vez, esta lectura discrepante tenga una explicación extratextual: la región de Conchucos fue la primera en rebelarse, fue allí dónde los españoles sufrieron su primera derrota cuando la retaguardia de Pizarro fue atacada en su marcha hacia el Cusco. Varios españoles fueron tomados prisioneros, entre ellos Sancho de Cuéllar, secretario de Pizarro, que leyó la sentencia de muerte contra el inca Atahualpa. Reconociéndolo, los indios le llevaron a Cajamarca, lo juzgaron y le aplicaron la pena capital (con voz de pregonero y estrangulamiento) en idéntica forma como los españoles habían procedido contra el inca. Después, la rebeldía de esa región se haría proverbial hasta que un oídor español, Francisco de Chávez, apodado el “Herodes andino”, los habría castigado ordenando la matanza de los niños.

Continuando con el desarrollo del conflicto, se hace presente la infaltable intriga. Cuando inca le pregunta a Felipillo acerca de su identidad, procedencia y propósitos, este le responde que es un “pobre curaca” de Tumbes y está allí enviado por los españoles para avisarle lo que éstos dicen y también lo que ha de decir el inca. Pero poniendo en juego su doblez, sin duda, aprendido de los invasores en su larga convivencia, le da al inca informes contradictorios. Aparentando sinceridad, le dice que los españoles han venido con la misión de destruirles; pero su propósito consiste en tejer una infame intriga para justificar la acción punitiva de los invasores. Por eso aconseja ladinamente atacar y destruir a los españoles. Cuando finalmente se marcha, el inca y sus consejeros se

debaten en un mar de incertidumbre. En esos momentos se desarrolla una escena que el libreto no recoge, pero sí la tradición oral. Mientras las pallas cantan canciones alusivos a la tristeza del inca, la Coya le alcanza un plato de *jaca pichu* (“picante de cuy”) que el inca apenas puede saborear asediado por el *Pispecondor* que trepándose a la litera pretende arrebatarse la presa (El profesor Egúsqiza ubica esta escena al final cuando ya el inca ha sido apresado y sentenciado, probablemente se trata de las variaciones que experimenta esta versión en su puesta en escena). Mientras tanto, en el campamento enemigo, Pizarro arenga a sus soldados poniendo a punto la emboscada. El cura Valverde pide permiso para dirigirse al inca, no obstante que aduce que los indios están “*prevenidos en son de guerra*”. Pero previendo que serán derrotados y muertos, dice querer bautizar al inca para que así “*no se pierda esta alma por falta de diligencia*” y porque “*fuera gran desdicha faltarle con el remedio*”, etc. El tratamiento de “*reverendísimo*” que Pizarro le prodiga, así como los latines y la voz altisonante del mismo cura, tienen la virtud de suscitar una gran hilaridad en el público que capta de inmediato el tono burlesco y sarcástico. De la misma forma, cuando llega ante la presencia del inca, la respuesta de este incide en el tema del escarnio del mal cura. Pues, el inca dice: *Imatan nin, Tupamaru, tsay yuraj uyayuj runa llullimpasi warminow shamur* (“Qué dice, Tupamaru, este hombre de rostro blanco que ha venido vestido como mujer?”). El cura Valverde, expone la misión providencialista de los españoles: que hay un solo dios verdadero, que su hijo murió por todos, pero al resucitar y subir al cielo dejó al papa de Roma como su mayordomo para que gobierne en su nombre. Este con la potestad que tiene ha dado estas tierras a Carlos V, rey de España, quien ha enviado a Pizarro para que en su nombre tome posesión. Los indios deben abandonar sus falsas creencias, abrazar la “*realigión verdadera*”, y ser bautizados; de lo contrario “*irán despeñados a los profundos infiernos sin remedio para siempre*”.

Al responderle el Inca que sólo conoce al dios Sol y no al dios del hombre blanco, que dicho Pontífice debe estar chocho para ofrecer tierras ajenas, y pide alguna prueba de las cosas que afirma, el cura Valverde le alanza la Biblia indicando que allí está toda la doctrina. El inca toma el objeto para él extraño, produciéndose el momento más significativo y paradigmático del choque de los dos mundos, de las dos civilizaciones, y

también el momento cumbre de la representación teatral. El inca al llevarse el objeto a la vista y al oído, y al no encontrarle sentido, lo arroja. La versión de Pomabamba, refuerza el ánimo violento del inca haciéndole arrojar también un crucifijo. El cura Valverde, en el paroxismo de su cólera, clama venganza. En algunas versiones se tira al suelo con movimientos espasmódicos, lo que acaba por caricaturizarlo, mientras grita a voz en cuello: “Arrojó los Santos Evangelios. ¡Venganza cristianos! ¡Salid, que yo os absuelvo!”. Entonces, Pizarro ordena a sus huestes acometer a los indios. El inca es apresado y conducido al patíbulo, las pallas cantan: *inca Atahualpa / llakikuptiki / pachapis kunrurunkunmi / quillapis / tutayamunmi* (“inca Atahualpa / con tu tristeza / hasta la tierra tiembla / y la luna / se oscurece”).

Pizarro, en observancia del precepto irónico de “ganar todo en buena guerra”, ordena a Soto ir a la prisión del Inca con el objeto de hacer las “*capitulaciones*”. El texto teatral conserva así un rasgo típico de los blancos invasores: la observancia de las formalidades. Al declararse los españoles ganadores en “buena guerra”, el inca debe declararse “vasallo” del rey Carlos V y entregar el apetecido “rescate”, toda una institución delincencial del “Viejo Mundo”. El Inca dice saber la razón de su prisión: la ambición del hombre blanco por el oro y la plata. Soto corre a comunicar el “ofrecimiento” a su jefe. Este en un gesto típico que lo pinta de cuerpo entero, que el teatro quechua de la oralidad lo recoge con mucha precisión, dice: “Aunque me hallo impaciente de no haberle quitado la vida al monarca Atahualpa, ahora conviene que sea cristiano... conviene ser oído y aceptado”. En este punto, también saltan a primer plano las intrigas de Felipillo que aprovechando de su cercanía y confianza con Pizarro, no deja de soplarle al oído odiosas intrigas, diciendo que “de una manera invisible” haber ordenado el inca para que cuando salga de prisión estén todos sus ejércitos reunidos para atacar y aniquilar a los españoles. No cesa de aconsejar a Pizarro que “en tiempo bastante útil todavía, sepa remediar como jefe que es de esta compañía”. De lo contrario, “la turba de indios, muy pronto nos circundarán con la seguridad de la derrota nuestra”. Pizarro, prestando oídos a Felipillo decide matar al inca. En los momentos finales, interviene el cura Valverde conminando al inca a hacerse cristiano porque: “vida y libertad tendrás si te vuelves cristiano”. La respuesta de Atahualpa es digna, altiva, paradigmática:

Runacuna, juc pachackutenmi nimana requishacchu chay Dios nishkaiquita, manam ni imapish creishacchu, paycunapa Dios nishcanta, requeyachun, mushiyachun, Dios ninchicam cashkanta, paimi achicyaynin huan pachacamata pish shumachin. (“Hombres, un pachacute me dice que no debo creer en ese que ustedes dicen que es Dios. Más bien ustedes conozcan y sepan de Nuestro Dios que está presente, pues él alumbrando con su luz embellece el mundo”).

El cura Valverde reacciona airadamente pidiendo a gritos la muerte del prisionero: “Insensato al patíbulo”. En los momentos finales, el inca acepta ser bautizado (al parecer, motivado por el temor de que el fuego destruya su cuerpo imposibilitando encontrarse con sus antepasados). El cura Valverde hace ademán de bautizar al inca; mientras que un rencoroso *Felipillo* le sopla al oído al jefe español que “todo es engaño”, pidiendo quitarle al punto la cabeza al inca, si quería vivir tranquilo con los suyos. Pizarro ordena la ejecución. Muerto el inca, el cura Valverde trata de apaciguar a los indios diciéndoles que el ajusticiado abjuró de su error y al aceptar el agua bautismal “que redime de las faltas” recibió un consuelo. Con ese señuelo les insta a seguir su ejemplo. Por su parte, Pizarro reclama para sí la gloria por haber dado a España “un mundo entero”.

3.2.5 La no resolución del conflicto

Se podría pensar –de hecho así han pensado algunos estudiosos, *verbi gratia*, el profesor Egúsqüiza en su célebre resumen– que la ejecución del Inca constituye el desenlace del drama. El manuscrito mismo (“*La relación de Pomabamba*”) concluye con esa fatal escena. Antes de la palabra FIN, los parlamentos que cierran el discurso dramático, corresponden al horroroso fraile y al sanguinario espadachín. El primero, utilizando un lenguaje típico en el que se trasparenta la hipocresía clerical, dice: “De mi boca escuchad la voz del cielo. No lamentáis de vuestro rey, la muerte, su error abjure. Como un consuelo se le dio agua del bautismo... que redime las faltas. ¡Infieles, qué ejemplo, imitad!”. El segundo, con un discurso también típico que sólo transparenta arrogancia y

vanidad concluye reclamando para sí la gloria: “Al que a España ha dado un mundo entero, corona de eterno honor”.

La versión oral, aquella que no se deja encerrar en la cárcel de las letras muertas, agrega una secuencia final, sumamente significativa, remitiendo la verdadera resolución del conflicto a algún tiempo del futuro. No obstante, siguiendo las leyes del arte dramático, la tradición oral patentiza una relativa distensión con la aceptación del hecho consumado. Pero es la escena final, patética y dolorosa, la entrega de la *maman-warmi* (la coya, encarnada significativamente por una niña de corta edad), la que cierra el movimiento dramático constituyendo el verdadero desenlace. De hecho, esta escena entraña una profunda simbología. Ante todo, expresa el secuestro del poder político, el futuro de la nación tahuantinsuyana quedaba uncido bajo el yugo de la dominación extranjera. En el nivel de los contenidos inmediatos, obviamente, significa que la mujer del inca, la Coya, es tomada como botín de guerra. En este sentido, la marcha “conjunta” de indios y españoles representa una implícita transacción: la aceptación del nuevo *statu quo*, la subyugación colonialista. Pero al mismo tiempo, este drama y su puesta en escena, de manera cíclica y ritual, acorde a los parámetros de la cultura andina, atestiguan también una actitud de Resistencia.

Al finalizar el drama tan catastróficamente, el público activo del teatro quechua de la oralidad siente una tristeza inenarrable, una “soledad cósmica” como diría José María Arguedas, un sentimiento de radical orfandad como fue también expresada por las elegías quechuas del siglo XVI sobre la muerte del inca Atahualpa. Por ejemplo, la siguiente:

Sunqullayki	Tu corazón
Aqoyraki ñak'arywan	angustiado con mortal tristeza
Sunqo p'aki.	está quebrado.
Chullmi, chullmi qori wantu	Tus andas de oro
K'irauniyki,	y tu lecho
Tukuy ima qori puytu.	Y todos los tesoros
Rak'i, rak'i	se repartieron.
Uk makipi ñakay qotu	Agonizamos en manos ajenas

T'ipi, t'ipi	destruidos
Tunki, tunki yuyaymanaspa.	y con la memoria extraviada.
Sapallayku,	Solos
Mana llantuyuj rikukuspa	sin sombra que nos cobije
Waqaskayku,	lloramos
Mana pi mayman kutirispa	Sin saber a quien volver la mirada
Muspasqayku.	deliramos. ¹⁹

3.3 ELEMENTOS ESTRUCTURADORES

3.3.1 Texto y contexto

En relación a la gestación y disusión de este drama podemos conjeturar las siguientes posibilidades: 1° Habiendo sido concebido en algún punto del Tawantinsuyo por algún sabio amauta o haravico dentro de la dinámica de las danzas coreográfico-tatrales andinas, irradió como las ondas de agua cubriendo gran parte del territorio andino, aparecieron las versiones locales y se diferenciaron entre sí en detalles secundarios, pero manteniendo la estructura básica del conflicto dramático. 2° Cuando se conoció la noticia de la muerte del inca se esparció como un regero de polvora por todos los confines del Tawantinsuyo, la danza se fue gestando en el inconsciente colectivo de manera simultánea en muchos puntos del territorio como una forma de asimilar el impacto del hecho traumático, implicando las tres cuestiones señaladas por Aquilino Vásquez: *condena* a la conquista española, *protesta* ante el derrocamiento del inca, y *fidelidad* al imperio incaico que había logrado imprimir *unidad nacional* en las bases del Tahuantinsuyo; es decir, una respuesta cultural a ños hechos brutales e inesperados de la conquista. En este sentido, el teatro quechua busca comprender y explicar las causas del infortunio, y según las leyes del arte teatral, creemos, busca también suscitar una toma de concincian y por lo mismo una

¹⁹ Este fragmento corresponde al *haylli*: *APU INKA ATAWALLPAMAN* ("Al señor Inka Atawallpa" transcrita por Jesús Lara en su libro: *La literatura de los quechuas*, p. 213-217. La traducción es nuestra. S.D.

catarsis liberadora. 3° Lo que Luis Millones postula: siendo la agencia puramente hispana, las “moribundas” costumbres andinas, los *trakis*, habrían sido salvadas de su total extinción gracias a los mismos conquistadores que vieron por conveniente incorporarlos a los ritos católicos. 4° Lo que plantea Wilfredo Kapsoli: la agencia dual, es decir, a los *takis* andinos que rememoran la muerte del inca, los españoles acoplan sus prácticas teatrales, para lo cual forman grupos de caballería, elevando las danzas andinas a un *status* de verdadera representación teatral. No obstante que a los descendientes de los conquistadores, los gamonales, al desfilar en los días de la fiesta en sus lujosas cabalgaduras, ricamente enjaezadas, con pellones de vicuña y jáquimas de plata, no les movía sino ostentar su poder y riqueza. Como una variante a esta propuesta, siempre en el terreno de las conjeturas, también cabe la posibilidad que el papel de la caballería montada fue asumido por los miembros de las capas empobrecidas del criollaje, artesanos y comerciantes, blancos venidos a menos, descontentos y resentidos con su propio estipe. Es más, solo ellos podían haberse avenido –en la línea de pensamiento del célebre Fray Batolomé de las Casas–, a complementar la danza india para infligir a los conquistadores, evidenciando su vileza, una feroz sátira.

Ahora bien, las dos primeras posibilidades son aleatorias. Cualquiera que haya sido el mecanismo, fue la muerte del inca lo que motivó el discurso oral dramático, cobrando gran fuerza en algunas regiones, debilitándose en otras, y aún desapareciendo por completo. A este respecto, podemos formular, a manera de mero hipótesis de trabajo, que la danza cobró gran fuerza en los lugares en los que la Resistencia se hizo más encarnizada. En los lugares en los que los indios observaron una conducta “colaboracionista” no prosperó. Un cuadro típico de esta situación nos ofrecen las regiones de Conchucos y Huaylas en el actual departamento de Ancash. En el primero la danza tiene un gran arraygo (como atestiguan las primeras crónicas de la conquista, fue allí donde, como ya se ha dicho, los españoles sufrieron su primera derrota); en cambio, en el segundo, los españoles contaron con el apoyo de Inés Huaylas Ñusta, con quien después Pizarro contrajo matrimonio. En relación a la tercera posibilidad, sustentada por Luis Millones, brotan sendas interrogantes: ¿qué necesidad tenían los españoles de la conquista y del coloniaje de ayudar a los indios para reafirmar su identidad cultural, y conservar su

memoria histórica? Así mismo, ¿por qué los colonialistas españoles tendrían la necesidad de perennizar en el imaginario andino el suplicio del inca Atahualpa, mucho más teniéndose en cuenta que la lógica colonialista es la desaparición de la memoria histórica de los pueblos que avasalla? En fin, ¿hasta qué punto la agencia hispana es verificable en la génesis de esta danza que en todos los demás aspectos que no tienen que ver con la inserción de la escritura se ciñe a las formas y maneras del teatro quechua de la oralidad? Tal vez, esa posibilidad, reiteramos, solo cabe si pensamos en españoles renegados como Bartolomé de las Casas que compadeciéndose de la “raza vencida” les habrían enseñado a teatralizar y perennizar el recuerdo traumático de su destrucción, ya que los indios solo habrían tenido, como dice Millones, sus *takis* y borracheras. Pero así corremos el riesgo de seguir “subalternizando” al indio, viéndolo solo como una masa compungida e inerte, sin agencia propia, tal como lo veían los indigenistas del siglo XX. Lo que, obviamente, es un absurdo; mucho más si tomamos en cuenta que estamos hablando de los constructores de Machu Picchu y de tantas otras maravillas del mundo, y no de cualquier tribu paleolítica.

Para dilucidar estas interrogantes, es decir, el misterio de su génesis, creemos de suma de importancia dilucidar los conceptos de “texto” y “contexto”. Al respecto, José Luis Alonso de Santos, nos informa lo siguiente:

Al realizar el proceso de transformación de esa materia prima (de vivencias del escritor) en materia dramática, estamos exponiendo nuestra concepción del mundo, lo sepamos o no. Nuestras obras no son, pues, islas casuales en mitad del océano, sino que están inmersas en un cotexto. Este término alude tanto al orden de composición o disposición interior de una obra, como al conjunto de circunstancias que la acompañan, definen y enmascaran. (Alonso, 1998: 415).

Citando a Pavis (*Diccionario del teatro*), resume las cuatro posibles acepciones del término “contexto”: (1) El “conjunto de circunstancias [históricas, políticas, sociales, religiosos, etc.] que rodean la emisión del texto” facilitando su comprensión; (2) el “entorno inmediato de la palabra y de la frase, el antes y el después del término aislado”,

es decir, el contexto lingüístico; (3) el código común a emisor y receptor del mensaje (autor y público); (4) el código cultural propio del grupo al que se dirige. (Ibid.). Por otro lado, Julio Calvo Pérez, en su edición crítica del *Ollantay*, hace una observación precisa: la máxima jerarquía eclesiástica de virreinato “condenaba a la pena de trescientos azotes, a quitarse el cabello, y a andar por las calles con una manta roja, a todo indio que tocara tamborines, bailara o cantara al uso antiguo en lengua materna”; prohibiciones que se radicalizan luego de la derrota de Túpac Amaru II, a fines del siglo XVIII. (Cf. Calvo, 1998: 49.50). Pero al abordar el problema de la situación histórico-artística, el lingüista español recae en viejos tópicos debatidos hasta la saciedad, cuyo corolario es la negación de la agencia teatral entre los incas. Aduciendo que no existió un teatro imperial o colonial estable a la manera del *Ollantay*, dice:

Para demostrarlo, Martín Lienhard (1985) acude a un argumento por ausencia: a la inexplicable falta de información que acontecimientos de este tipo hubieran desatado, de existir, en la época imperial. (...). Lo que encuentran los cronistas –seguimos la lúcida exposición del autor citado– son actos públicos de exaltación del incario, de estructura más bien arcaica, sin movimiento de actores individuales, sin diálogo rigurosamente hablado, a la sombra de la chicha y de la jora (Calvo, 1998: 63,4).

En fin, la vieja problemática con la que Teodoro Meneses se sumergía entre dudas y ácaros, sin areverse a salir al aire fresco de la tradición oral, trando de persuadirse del carácter “incipiente” y “arcaico” de las representaciones quechuas, como dice Calvo Pérez, “sin diálogos propiamente dichos”, “sin movimiento de actores individuales”. En la cita precedente, además del reclamo de expresiones individualistas a una sociedad colectivista, se hace evidente el tufillo racista que emana de la frase “a la sombra de la chicha y de la jora”. Lo que, obviamente, guarda una relación directa, consanguínea, con otras frases que afirman que los indios solo tuvieron *takis* y borracheras, o que los indios no tuvieron literatura porque no conocieron escritura, o que en el género teatral el naufragio fue continental, etc. Calvo Pérez traza un cuadro del contexto histórico de la

Colonia, basado en la visión canónica de la historiografía occidental. Así puede destacar, en el contexto colonial, estabilidad política, florecimiento cultural, e inclusive el boato de una próspera clase “caciquil”, responsable de una suerte de “renacimiento inca” que habría posibilitado el tránsito de las “manifestaciones costumbristas” (entre ellas, obviamente, las “danzas de la conquista”) hasta los broches mayores de la literatura indígena, en cuya cúspide, obviamente, estaría el drama Ollantay. Así puede decir:

Tras el sacudimiento de la conquista, comenzó un periodo de estabilización colonial que los investigadores sitúan entre 1585 y 1750 aproximadamente. Entre estas dos fechas extremas debieron darse los frutos culturales más importantes de la única clase indígena que pudo darlos, la clase caciquil adinerada o mediopudiente, clase que había ido acumulando poder y escalando beneficios a lo largo del siglo XVII. Ello impulsó una especie de “renacimiento inca” que condujo, paso a paso, desde finales del siglo XVII a finales del XVIII, desde unas manifestaciones costumbristas de toma de conciencia, y luego artísticas de frutos más bien pasivos, a las revoluciones más importantes que terminaron por ser *definitivamente silenciadas* y con ellos, el último poder inca renacido. (Calvo Pérez, 1998: 49, subrayado nuestro).

Como es de comprender, además de la típica fraseología que pone la dentellada en el acabamiento de lo indígena, es decir, en el tópico de lo último (*verbi gratia*, “El último mohicano”), este cuadro es en extremo insatisfactorio porque no toma en cuenta el fenómeno más importante de la época, el problema del colonialismo. Tras el primer sacudimiento -masacre de Cajamarca y asesinato del inca Atahualpa- no cesaron los nuevos sacudimientos en una historia de nunca acabar. El asalto continuó y la avalancha de famélicos españoles, los *q'ara* (“en cuero”), siguió llegando a nuestras costas y penetrando profundamente en los cuatro suyos. De esa manera, como dice Wankar, “el orden cósmico del Tahuantinsuyo fue quebrado. En las regiones asaltadas el estupor ante crímenes no imaginados en los milenios de vida rural nos paralizó. Los asaltantes nos mataban como ovejas paralíticas. En las regiones donde llegaban las noticias eran

absurdas e increíbles” (Wankar, 2005: 42). Las bandas de asaltantes que reñían disputando el botín, fueron aniquiladas por el socio mayor del crimen organizado, la Corona española, introduciendo una administración aún más rapaz en un cuadro general que describen muy bien las frases lacerantes de Huamn Poma: “el mundo al revés” y “no hay remedio”. Este es el contexto histórico-político en la cual surgen las “danzas de la conquista”, en particular, el *Inca rogo*y, es decir, la degollación del inca.

3.3.2 Personajes y actores

Los danzantes-actores se agrupan en dos grupos organizados de manera independiente: incas y pizarros. Sin embargo, no se trata de una danza dual propiamente dicho. Los “conquistadores” solo desfilan como un regimiento de caballería. No obstante, cabe anotar que en las últimas versiones, como hemos posido observar, los pizarros participan en los ruidos de baile de manera informal, no como parte de la escenificación del drama histórico, sino comoparte de la sociabilidad que alienta la festividad. En esos momentos en los que confraternizan danzantes y público, se destaca especialmente el “cura” que para delicia del público danza como un trompo asumiendo el estereotipo del “cura pecador”. El Prof. Egúsqiza, en su célebre resumen, da cuenta de los integrantes de este grupo del siguiente modo: “[u]n conjunto formado por siete hombres representan a los gallardos y bizarros españoles: Francisco Pizarro, Diego de Almagro, Hernando de Soto, el padre Valverde (portando la Biblia), el adlátere Felipillo, un soldado armado y un negrito esclavo que lleva un plumero para sacudir el polvo de las vestiduras”. Sólo hay que señalar que en las últimas versiones Almagro no aparece como tal, sino como un soldado más sin nada que lo singularice o distinga del otro soldado.

Ahora bien, como capitán de la expedición conquistadora, Pizarro es el personaje más importante del grupo invasor, aunque su participación escénica es menor cuantitativamente hablando que la de Hernando de Soto o del cura Valverde. En las últimas versiones está encarnado por un actor joven que mimetiza con singular maestría las características del jefe español, especialmente su actitud decidida reflejada en un discurso vibrante, en el que como dice el prof. Egusquiza, destacan sus arengas alevosas.

En el momento de la representación, se mantiene siempre en la retaguardia, al pie del “castillo”, impartiendo las ordenes y autorizando las embajadas. Obviamente, es el personaje que mejor encarna la feroz determinación colonizadora de los invasores. Los discursos o arengas que profiere, consignados en el libreto, evidencian su espíritu arrogante, pero también, o sobre todo, su doblez e hipocrecia. Le sigue en importancia, Hernando de Soto, cuya participación se verifica en los momentos más importantes del drama. Cumpliendo órdenes de su jefe acude ante el inca para transmitirle la invitación, y en el momento climático, también por órdenes de Pizarro, es el encargado de apresar al inca y llevarlo al “castillo”. Un personaje de singular importancia es el cura Vicente Valverde, obviamente, es el representante de la religión católica, pero contrariamente a las enseñanzas de Cristo, evidencia una naturaleza extremadamente retorcida por lo que concentra en su persona las mayores y justificadas animadversiones. Participa en la escena cumbre del “Evangelio por los suelos”, que naturalmente constituye el momento más significativo del choque de las dos civilizaciones: occidental vs. americana. Así mismo, un personaje que cobra inusitada importancia es Felipillo (“Felipe diminuto”), indio apátrida que aprovechando su conocimiento del español no solamente asume el papel de traductor, sino el de un político intrigante que trabajando a favor de los españoles no cesa de persuadir a Pizarro para que mate al inca. En la escena final, curiosamente, como si se tratara de un socio mayor de la conquista, y no un simple “adlater”, a él le entregan a la *Maman-huarmi*, es decir, la *coya* como un valioso botín de guerra. De alguna manera, su aviesa figura evoca a los indios colaboracionistas que con suma inconsciencia y ceguera trabajaron a favor de los invasores. Completan el elenco, dos soldados que simplemente actúan como ayudantes, y un negro esclavo que provisto de un plumero corretea de un lado a otro quitándoles el polvo de las cabalgaduras, y, muchas veces, en riña permanente con el brujo, crea situaciones jocosas.

En relación al grupo del inca, basándonos en nuestra propia observación, podemos mencionar a los miembros de este grupo en orden de importancia y cobertura escénica. En primer lugar, el inca Atahualpa es indudablemente el personaje más importante y protagónico del drama. Se trata de un joven y sabio gobernante, sucesor de Huayna Capac. La versión de Pomabamba destaca su figura en contraposición a la figura del

alevoso conquistador. En el terreno actoral, está encarnado por un actor de manera cuasi vitalicia, lo que constituye una característica del teatro quechua de la oralidad. En Pomabamba, desde hace más de 40 años, es el señor Juan Vergaray Retuerto, del anexo de Chacuabamba, quien viene desempeñándose en este papel con notable éxito y beneplácito del pueblito. A partir de nuestras indagaciones estamos en condiciones de afirmar que el papel del inca no puede ser encarnado por cualquiera actor de manera improvisada. Como la figura del inca refleja la excelcitud humana, el actor que lo encarne tiene que tener muy bien interiorizadas la excelsas caulidades que ornaban a los incas, sobre todo, honestidad, transparencia, bondad, ética y moralidad a toda prueba, virtudes que no abundan en la sociedad actual atravesada por la corrupción y la “viveza criolla”. Por eso, asumir el papel del inca implica una vocación muy especial, un problema de iniciación, una suerte de sacerdocio, pues solo a base de un compromiso vital y la interiorización de las reconocidas virtudes de la “raza” alguien puede encarnar con autenticidad el papel del inca. La historiografía oficial suele homologar la figura del inca con la figura de los reyes de Europa, siendo el resultado una distorción absoluta de la realidad. Fausto Reynaga, el célebre pensador *q’olla*, el más grande ideólogo del poder *quechuaymara*, nos ofrece la verdadera comprensión de la figura del inca, cuando dice:

Inka, es la escencia y prescencia de la dignidad y excelsitud de la especie humana; es mente luminosa y corazón pleno de justicia; es Hijo del Sol y de la Tierra, que vive en paz y amor con todos los seres del Orbe. En suma, Inka es la concienia lúcida del Cosmos, vale decir, conciencia de la verdad y la libertad.” (Reynaga, 1978: 7-8).

Nuestras conversaciones con el señor Juan Vergaray, confirman estas certezas. El nos contaba que allá por los años 50 del siglo pasado, siendo aún un escolar muy pequeño vio con deslumbramiento la escenificación del *Inca rogo*. Entonces, como si hubiera sido tocado por algún rayo divino decidió ser él el Inca. Cuando iba al campo a pastorear sus ovejas, arrancaba penachos de la cortadera para utilizarlos como *mascaipacha*. De esa manera, yendo tras de sus ovejas, en diálogo con la inmensidad cordillerana, definió su

vocación, y cuando le llegó el momento asumió el papel del inca con naturalidad y solvencia moral. Su actuación resultó memorable, pues confluyeron factores físicos y psicológicos: cuerpo robusto y erguido, rostro bronceado, mirada apacible, gestos calmados y magestuosos, las palabras prudentes y medidas, y la madurez espiritual que proviene de saberse partícipe de una tradición viva y operativa. En sus épocas de apogeo actoral, el señor Juan Vergaray Retuerto solía ser invitado a pueblos vecinos para encarnar el papel del inca. Su fama se había extendido por los pueblos de la comarca. Desafortunadamente, los años pasan y hoy, cercano a los 70, establece una relación incongruente con los hechos de la realidad en relación a su contraparte, el personaje de Pizarro, como hemos dicho, representado hoy por un actor joven y boyante. En el contexto andino, cuando ocurre el envejecimiento o muerte de un actor, puede ocurrir dos cosas: el “*danzak viejo*” es relevado por algún joven “*atoq sayco*”; generalmente, el hijo mayor, pues los roles suelen ser asumidos de manera hereditaria y vitalicia. Pero al no presentarse la posibilidad de un relevo inmediato, la danza puede decaer e inclusive desaparecer; es cuando las gentes dicen *q’ollosqa*, es decir, se ha vuelto estéril. La aparición de un nuevo *danzak* o *yachay* permite que la danza se revitalice y florezca.

Rodeando al inca se encuentran las *pallas*, un grupo de cinco muchachas ataviadas a la usanza regional, se desplazan a los compases de una melodía suave y melancólica, evocadora de los fastos del Tawantinsuyo. La “capitana” que es la palla principal, canta las canciones, siendo coreada por las pallas que repiten un característico estribillo. En medio del grupo se desplaza una niña de corta edad llamada *mamanhuarmi* (“matrona”) encarnando curiosamente a la *coya*. Los amautas (*Quisquis*, *Calcuchimac* y *Catequilla*) acompañan al inca como sus consejeros y embajadores, cobrando cierto protagonismo en los momentos más cruciales del conflicto dramático. Por otro lado, un personaje de gran cobertura escénica es el “Brujo”, personaje que provisto de una máscara y una descomunal peluca, y provisto de una boleadora (un largo cordel con una bola en la punta), va por delante. Su misión es abrir camino y mantener a raya a los *Pispicondor* que pugnan por acercarse a la persona del inca con propósitos inconfesables. En los tramos finales riñe con el esclavo negro que eventualmente se acerca a la litera del inca. Entonces, el brujo le sale al encuentro produciéndose pugilatos grotescos y risibles, en

los que generalmente el negro sale perdiendo. El *Pispicóndor*, como ya hemos señalado, representa al más importante ave totémica de los Andes. Los actores que los representan, un adulto y un niño, están ataviados con alas, plumajes y máscaras con picos de ave. Al desplazarse, describen curvas graciosas imitando el vuelo majestuoso del rey de los espacios, inclinando los brazos extendidos y levantados a derecha e izquierda; por momentos también pueden dar saltitos evitando las flechas que les disparan. Finalmente, están los cargadores, un grupo de 6 atléticos jóvenes vestidos con túnicas incaicas, su misión únicamente es la de cargar la litera del inca.

El Prof. Egúsqiza aún menciona a la “Milicia de san Juan” como miembros integrantes del séquito del inca. Se trata de un grupon numeroso de jinetes indios que a la voz de “suena” recorren por las calles de la ciudad montados en sus caballitos peludos provenientes de las punas de Conopa creando zozobra y espanto. El día 23 de junio, se desplazan, como abriendo camino, por delante de la procesión del santo patrono, San Juan Bautista, que rodeado por una inmensa muchedumbre baja imponente desde la capilla del cementerio de *Huampucruz*, ubicada en una simpática colina ubicada al sur de la ciudad. Se dice que este grupo con las características de una mesnada campesina se originó durante los aciagos años de la guerra con Chile como recuerdo y homenaje del paso del *tayta* Cáceres por Pomabamba rumbo a la inmolación de Huamachuco. La tradición refiere que el “Brujo de los Andes” llegó a esta ciudad un 24 de junio y acompañó con su escolta la procesión del santo patrono, despertando simpatía y adhesión. Las “Milicias de San Juan”, hablando propiamente, no forman parte del *Inca rogo*. Sin embargo, no se descarta la posibilidad que en algún momento puedan acompañar al inca engrosando su numeroso séquito.

3.3.3 El protagonista y el antagonista

Desde los puntos de vista de la preceptiva literaria, es posible considerar al inca como antagonista y a Pizarro como protagonista. Pues, en todo conflicto dramático se parte del hecho de que alguien que es dueño de una situación establecida, es decir, del *statu quo*, y otro que pretende alterar dicho orden. Según la teoría teatral, al que quiere cambiar la

situación se le llama “protagonista” y “antagonista” al que trata de mantenerla (Alonso, 1999: 117). En este sentido, en el drama que nos ocupa ese alguien no puede ser otro que el inca que por las circunstancias históricas conocidas –fuerza expansiva del imperio español–, sufre la arremetida y el asalto. El deseo de Pizarro, como protagonista, puede sintetizarse en frases como: “dame eso que quiero”, “dámelo porque tengo derecho”, etc. En la dinámica de Acción-Reacción, la iniciativa parte del “protagonista”. Pizarro, con pleno conocimiento de causa: la naturaleza pacífica de los pueblos de América y la conocida táctica colonialista de apoderarse de la persona del gobernante nativo, urde la treta de encontrarse y conocerse con el inca simulando móviles pacíficos. El inca, sin sospechar de los torvos propósitos del conquistador, se pone en marcha. Según la teoría dramática, “la meta decide qué dirección toma la trama y cuál es la distancia que tiene que ‘recorrer’ el personaje para llegar a ella, pues el climax finaliza en cuanto se consigue (o cuando acepta que es inalcanzable)” (Alonso, 1999: 119). Aquí interviene otro elemento estructural: la “urgencia”; pues Pizarro, tratando de apresurar la caída del inca, no cesa de ultimar los detalles de la emboscada. Como dice Alonso: “La urgencia por resolver el conflicto la tiene el protagonista, que es quien ‘necesita ya’ el cambio del *statu quo*” (Alonso, 1999: 120). Los motivos de Pizarro, evidenciados por el drama quechuya, obviamente, son vesánicos porque están encuadrados en las prácticas dominadoras de los pueblos de Europa. En tanto que las motivaciones del inca, evidenciados por este mismo drama, son nobles y están encuadradas en las prácticas pacíficas y cooperantes de los pueblos andinos. El choque resultó fatal para los nuestros, pues la astucia se impuso a la sinceridad, el modelo destructor al modelo constructor. Como dice *Wankar*: “El sabio amauta que no sabe morder, se deja asaltar y matar por simples malechores... En árbol de centenares de años puede caer en pocos minutos cortado por el hacha”. Ahora bien, a nivel de los personajes centrales del drama, probablemente nunca o muy pocas veces ha existido un contraste tan abismal. Pizarro ya frisaba los 50 años, era analfabeto de su propia cultura y pertenecía a la escoria social de España. Su única cualidad, tal vez, era su espíritu bizarro y su ambición sin límites. En cambio, Atahualpa era un joven y sabio gobernante de apenas 30 años, con dominio absoluto de los códigos de su cultura, miembro de la elite tawantinsuyana que a diferencia

de los reyes de Europa (que eran coronados solo por ser primogénitos, aunque sean idiotas o enagenados mentales como Juana la Loca), se ganaban la corona habiendo demostrado ante sus pares ser los mejores después de un largo período de competencias que incluía numerosas disciplinas. Si dejamos de lado la campaña de difamación que sufrió su imagen por parte de los cronistas, sin duda, el inca Atahualpa representaba los valores de su cultura, siendo la sinceridad y la responsabilidad ética los rasgos más sobresalientes. Su objetivo, acorde a la política incaica del *waqchakuyaj* (“amador de los pobres”), estaba orientado al bienestar de los pueblos y a la construcción de la vida. El drama quechua capta con extraordinaria lucidez ambos modelos de vida, espresados en dos psicologías arquetípicas contrapuestas. La descripción de Pizarro desnuda la “naturaleza humana” del europeo depredador. En lo retorcido de su conducta, solo puede competir con el cura Valverde, su natural complemento. El teatro quechua de la oralidad, patentiza su condición de villano y antihéroe. En cambio, el inca Atahualpa no solo es un “héroe trágico” sino, sobre todo, un héroe cultural que encarna los más altos valores de una civilización organizada según las leyes comunitarias y cósmicas. Tal vez, como conjetura María Rostworowski, le faltó suspicacia y pecó de exceso de confianza. En tanto que Pizarro, para baldón de sus panegiristas que pretenden encumbrarlo como un “héroe épico” -como aquellos que le erigieron un monumento ecuestre en la Plaza Mayor de Lima, o aquellos que guardan su “esqueleto” como si se tratara de los despojos de un santo varón, nada menos que en la catedral de Lima-, por sus hechos y sus palabras, evidenciados por el teatro quechua de la oralidad, forma parte de los peores criminales de la historia.

Por otro lado, teniendo en cuenta que el lenguaje es un elemento caracterizador, es pertinente la pregunta: ¿cuál fue el lenguaje de Pizarro, y cuál el del Inca? La respuesta salta a la vista. Pizarro, acorde a la psicología de pueblos guerreristas y expansionistas, maneja un doble discurso: pacifista en apariencia, violentista en los hechos. Utilizando la técnica del “aparte teatral”, por la que el público se sabe único destinatario de lo que el actor declama, vocifera palabras altisonantes y alevosas. El público, obviemanerte, se ve frente a un “villano”, arquetipo de perversidad y cinismo, que solo contempla su “misión” y su medro personal. No hay duda que es un malvado, que a sabiendas miente y engaña.

En este sentido, hay dos momentos, verdaderas “apoteosis semióticas”, que evidencian esa forma de ser y pensar. La primera ocurre al comienzo, en un parlamento que ya hemos citado al hablar del planteamiento del conflicto. Allí se muestra el “doble discurso”. Pizarro manifiesta a voz en cuello su propósito de vencer ese mismo día al “bárbaro Monarca”. Seguidamente ordena a Hernando de Soto, ir y decirle de su parte al inca que su venida es de paz y no de guerra. El otro momento que muestra la abyección moral de Pizarro ocurre estando ya preso el inca. Al ser informado de la aceptación de pagar el rescate, le dice a su lugarteniente: “Aunque me hallo impaciente de no haberle quitado la vida al monarca Atahualpa, ahora conviene que sea cristiano... conviene ser oído y aceptado”. Así no queda duda de su naturaleza retorcida: tal su lenguaje y tal su actitud. En relación al lenguaje del inca, en principio, el drama quechua resalta su semblante majestuoso y apacible, sus gestos ceremoniosos, y sus palabras siempre sabias y prudentes: “*tzayno captinga, allim, Tupamaro* (si es así, está bien, Tupamaru)”, “*tzayno captinga, cushicome, Tupamaru* (si es así, me alegro, Tupamaru)”. En las frases del inca, el quechua tiene una modulación escueta y armoniosa; en tanto que el castellano, en los discursos intemperantes y alevosos de Pizarro, aparece áspero e impositivo.

En su propósito de captar el fenómeno de la conquista en toda su complejidad, el teatro quechua de la oralidad tiene como objetivo implícito evidenciar la psicología de los demás personajes. Naturalmente, sobresale las descripciones de dos personajes siniestros: el cura Vicente Valverde y del adlátere Felipillo, cuyas bajezas morales los muestra como arquetipos del cinismo oportunista, de individuos “que actúa[n] en política sin el más mínimo escrúpulo, tan solo entregados al objetivo de su propia permanencia en los círculos del poder y de su medro personal” (Villanueva, 2010: 189). Villanueva expresa esta idea caracterizando a otro personaje dramático; pero, creemos, les cae al cura Valverde y a Felipillo como sortija al dedo. Cuando Felipillo, le dice al inca: “*llactanchicman shayamurcan, tocoi illapanconahuan, jatun siquinconahuan, sapaninconahuanmi, cai tocoi ashimoiota porimorcanme, manam ari recsimonacho chai sina nunaconata, chaitam allapa chunchos pacari, apullai nunaiquiconata tocoillantahuan camachinqui chai viracochaconata collochinampac mana llactanchicchau tiacoyananpac. ([Los españoles] han venido a nuestros pueblos con sus*

armas de fuego, con sus grandes culos, con sus maldades; por eso a esos hombres que son muy malvados ordena a tus hombres para que los exterminen y no vuelvan a nuestros pueblos)”, no está dando un buen consejo. El pérfido personaje, sigue su propio juego, aprovechando su condición bilingüe, utiliza la intriga como arma predilecta para manipular las circunstancias; pero siempre buscando beneficiar a los españoles y arruinar al inca.

3.3.4 Espectáculo y canto

El espectáculo, como puntualiza el Prof. Egúsqüiza, cobra ribetes apoteósicos, sobre todo, la tarde del día 26 de junio cuando el Inca sobre su litera, seguida de una enorme muchedumbre, hace su ingreso en la Plaza de Armas abarrotada por otra inmensa multitud que instalada en las veredas aguarda el desarrollo de los momentos centrales de la escenificación. Allí, como ya hemos reseñado al hablar de la secuencialidad narrativa ocurren los episodios más espectaculares del drama andino. En un descansillo, mientras las embajadas van de un lado a otro, la coya le alcanza al inca un platillo apetitoso de *jaca pichu* (“picante de cuy”), potaje emblemático de la culinaria andina, como para que el inca pueda saborearla por última vez. Pero el inca no puede degustar con tranquilidad porque es importunado por el *Pispicondor* que pretendiendo arrebarle su presa crea situaciones conflictivas, evocativas de los momentos de confusión que reinaba en el campamento de Atahualpa. Un momento de gran espectacularidad, una suerte de comedia del absurdo, acontece cuando interviene el cura Valverde y se produce la escena del “*Evangelio por los suelos*”. Obviamente, la escena evoca el momento más significativo del encuentro y choque de los dos mundos. En algunas versiones, dependiendo de la capacidad histriónica del actor, el freile clama venganza corriendo de un lado para otro, y finalmente se tira al suelo con movimientos espasmódicos que acaban por caricaturizarlo como el personaje más siniestro y odioso de la comparsa hispánica. Así mismo, momentos de gran espectacularidad constituyen el prendimiento del inca, la farsa del juicio y la ejecución; así mismo, los baldazos de agua con añil que los ayudantes arrojan sobre el público que al intentar escapar produce una estanpida fenomenal evocativa del

espanto producida por la masacre. En los momentos finales, cuando Pizarro lanza sus victoriosas arengas, en la trastienda todavía se produce una escena espectacularmente grotesca con los *pispicondor* que con movimientos acrobáticos y evadiendo las flechas que les disparan se trepan por los andamios disponiéndose a devorar los sesos del inca.

Por otro lado, mientras dura la fiesta, las pallas que acompañan al inca, no cesan de cantar canciones alusivas al fatal evento. La guiadora canta las estrofas y las pallas corean el estribillo. De las estrofas que la “capitana” Kelly cantó en la escenificación del *Inca rogo*, versión del 2011 de Pomabamba, copiamos algunas estrofas:

[CALLE AYWAY]

Tzatz runa, visuy runa

Warakakun qaparikur

-Aylli huiyau

Sargentullay, vasallullay

Tawantinsuyo llajtallanman

-Aylli huiyau

[PASA CALLE]

Hombre erguido, importante

[Que] amanece dando huajidos

-Lo escucho bien

Oh mi sargento, oh mi vasallo

[iremos] al pueblo del Tawantinsuyo

-Lo escucho bien

[INCA JIPI]

Sargentullay, vasallullay

Camarirlla, privinillay

-Aylli huiyau

Apu Inca kikin monarca

Quri banconchaw hamaykunampaq

-Aylli huiyau

Caminemos apu Inca

Sentaremos Atahualpa

-Aylli huiyau

Quri banca shumaq churashgachaw

Quri trono shumaq rurashaqchaw

-Aylli huiyau

[SACANDO AL INCA]

Oh mi sargento, oh mi vasallo

ordena preveyendo [las cosas]

-Lo escucho bien

Señor Inca, único monarca

para que se siente en su litera de oro

-Lo escucho bien

Oh mi señor Inca, caminemos

Señor Atahualpa, descansaremos

-Lo escucho bien

En el banco hermosamente colocado

En el trono hermosamente fabricado

-Lo escucho bien

[PARA EL RETORNO DEL INCA]

Levantemos Apu Inca

Caminemos Atahualpa

-Aylli huiyau

Kuyaj ñusta, pishi ñustaykiwan

Kuyaj tropa tropallaykiwan

-Aylli huiyau

Levantemos, señor Inca

Caminemos, Atahualpa

-Lo escucho bien

Con tu amada y tierna princesa

Con tu amado séquito

-Lo escucho bien

El texto completo está incluido en los anexos, juntamente con el de otra versión a fin de facilitar un posible cotejo entre versiones. En general, se trata de textos líricos que están sujetos a las contingencias de la oralidad, que manteniendo lo esencial puede experimentar notables variaciones, mucho más en un contexto como el nuestro profundamente perturbado por la presencia invasiva del español que metiéndose entre los entresijos amenaza con desvirtuarlos y destruirlos. No obstante, cualquiera sean los grados de “domesticación” que sufren el idioma nativo, lo concreto es la permanencia de estos textos líricos en la tradición oral quechua. Como se puede advertir se trata de versos sencillos, repetitivos, formulaicos. Por eso para apreciarlos en su verdadera intensidad será preciso ubicarse en el contexto de la oralidad y de las prácticas rituales; solo así se podrá comprender su belleza e intensidad; pues, estos versos cobran vida en el ambiente natural al que pertenecen, es decir, en el contexto de la palabra cantada, en la que cautivan creando un contexto mágico-religioso difícil de percibir desde fuera. Desafortunadamente, al “domesticados” o trasladados a la escritura, como que están fuera de su elemento, automáticamente se marchitan. A este respecto, comprobando la radical diferencia que existe entre la escritura y la oralidad, Walter J. Ong, uno de los estudiosos más acuciosos del tema, dice:

Por contraste con el habla natural, oral, la escritura es completamente artificial. No hay manera de escribir “naturalmente”. El habla oral es del todo natural para los seres humanos en el sentido de que, en toda cultura, el que no esté fisiológicamente afectado, aprende a hablar. El habla crea la vida consciente, pero

asciende hasta la conciencia desde profundidades inconscientes, aun desde luego con la cooperación voluntaria e involuntaria de la sociedad. Las reglas gramaticales se hallan en el inconsciente en el sentido de que es posible saber cómo aplicarlas e incluso cómo establecer otras nuevas aunque no se puede explicar qué son. (Ong, 1982: 84).

Teniendo en cuenta que el ambiente natural de los versos quechuas es el “mundo del sonido”, cuando se los traslada al “mundo del espacio visual”, esas palabras pierden su esencia, fuerza y sentido. La oralidad es el medio natural en donde vive y florece el verso quechua. En el presente caso, el verso que convertido en sonido y ritmo, expresa la aflicción del *runa* andino por la muerte del inca Atahualpa. Aquí es donde podemos percibir con mayor claridad el contraste entre la oralidad y la escritura. Si se nos permite la paradoja, es en la oralidad donde la muerte del inca “vive”, una muerte que el mundo andino sigue llorando, a diferencia de lo que ocurre en la escuela, donde también se recuerda esa muerte pero como una cosa del pasado ya sin conexiones con el presente ni con la vida concreta de estos días. En la oralidad de la tradición andina el inca alienta, su injusta muerte interpela a los siglos; en tanto que en la artificialidad de la escritura, ese recuerdo está extinta. Aquí justamente cobra pleno valor y vigencia el contraste establecido por Walter J. Ong entre la escritura y la oralidad. Para este autor, “las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual”. Esto es importante para establecer la plena y absoluta vigencia de la imagen del inca Artahualpa en el imaginario andino. Pero también para establecer que algunas cosas ya sin pertinencia con el presente sencillamente se dejan caer como el árbol deja caer sus hojas muertas. Estas ideas, así como también la idea de que la grafía difiere como tal del habla en el sentido de que no surge inevitablemente del inconsciente, refuerzan la certeza de la agencia andina del *Inka Rogoy*, una agencia gestada en los niveles del “inconsciente colectivo”, para utilizar la célebre frase de Carl Jung, y al parecer de manera simultánea en diferentes partes del Tawantinsuyu, o habiéndose gestado en algún lugar concreto se divulgó de inmediato como un reguero de pólvora. En un contexto en el que no había las

mass medias, fueron el canto y la danza los que se encargaron de comunicar la desventura.

Desafortunadamente, la escritura fagocita, mucho más grave en nuestro caso por que la escritura en los Andes no es un producto artificial que surge de la propia experiencia, sino una tecnología que se impone desde fuera. El empleo de la escritura aquí implica lo que algunos han formulado como una “domesticación” del quechua a la escritura alfabética. Aunque este concepto puede no ser muy adecuado por entrañar una falsa dicotomía entre lo andino-silvestre y lo occidental-culto. Creemos que el concepto más pertinente sigue siendo el de “aculturación”, es decir, pérdida de lo propio valioso para asumir lo ajeno que se supone también valioso, pero que al entrañar ese tránsito complejas situaciones y estructuras de dominación, implica empobrecimiento cultural, agarrotamiento espiritual, silencio y soledad. El hombre andino, al dejar lo suyo valioso, tampoco logra apropiarse de lo ajeno-valioso, debatiéndose en un trance doloroso que implica crisis espiritual, empobrecimiento cultural, pérdida de valores propios. En este sentido, la colisión de occidente con el mundo andino implica también la colisión de la escritura y la oralidad. Esta situación adversa para la cultura nativa, podemos advertir palmariamente en las estrofas transcritas. Como podemos ver el vocablo español se va metiendo en el texto quechua, muchas veces desplazando palabras nativas, innecesariamente, e incluso estrofas completas. Ejemplo: “*Tzatzza runa, visuy runa*”, debe decir: “*Tzatzza runa, auquin runa*”, como decía una versión aún no contaminada, escuchada en nuestra infancia. En la versión del 2011, en el segundo miembro se ha introducido innecesariamente el termino “viso”, de viso rey, es decir, virrey. Otro ejemplo: “Sargentullay, vasallullay / Camarirlla, privinillay”, en los que tres palabras: “sargentullay”, “vasallullay” y “privinirlla” son vocablos castellanos quechuizados. En estos versos, una sola palabra: *camarirlla* (“crear” o “creando”) es netamente quechua. Un ejemplo más: “Levantemos Apu Inca / Caminemos Atahualpa”. Aquí prácticamente toda la estrofa es castellana. Por lo que, como podemos colegir, ya no se trata de una simple “domesticación” del quechua a la escritura, sino de un fenómeno de corrosión. Esto nos hace recordar al *renaco*, una plata de la Amazonía, que al plantarse y crecer junto a un árbol coposo o una palmera gigantesca, va envolviéndolo con sus raíces,

quitándole los nutrientes, hasta que finalmente el árbol parasitado muere y en su lugar se yergue el *renaco* fagocitador. Sin embargo, como toda comparación, la nuestra puede estar coja; puesto que en la trágica colisión de mundos, idiomas y civilizaciones, el castellano mismo no queda indemne. Sometido a una fragua constante viene siendo objeto de una permanente “domesticación”, culturización y humanización, naturalmente, a las formas y contenidos de la cultura andino-amazónica, produciéndose en el nivel lingüístico un cuadro peculiar en el que, por lo general, las palabras son catellanas, pero la sintaxis sigue siendo quechua.

3.4 UNA INSÓLITA ESCENIFICACIÓN

El 22 de junio del 2006 se escenificó el *Inka Roguy* (“Degollación del Inka”) en el recinto arqueológico de Yayno, a 15 km. de la ciudad de Pomabamba y a 4 m.s.n.m., a cargo del grupo teatral “*Gantu Wayta*”, como parte de la programación de la fiesta patronal de San Juan Bautista de dicha ciudad, estando la Mayordomía a cargo de la Sra. Luzmila Escudero e hijos.

La iniciativa de esta escenificación, en un escenario tan fantástico como Yayno, surgió de las coordinaciones de Javier Vidal, a nombre de la Mayordomía, con Alcibiades Cueva, director del Instituto Pedagógico de Pomabamba, y Victor Nel Obregón Velásquez, profesor *Toin*, director del Instituto Nacional de Cultura, filial de Pomabamba, cuando se acuerda invitar a Sonaly Tuesta y su programa “Costumbres” del Canal 7. La iniciativa resultó interesante, pues se trataba de promocionar el capital cultural con que cuenta la provincia de Pomabamba y dinamizar los circuitos turísticos de la región.

En la referida fecha, desde muy temprano fueron llegando a Yayno caravanas de visitantes y gentes de los contornos. Los turistas con sus cámaras fotográficas y filmadoras, los lugareños ataviados con sus vistosas vestimentas, especialmente las *pintay bata* (“faldas pintadas” o sea bordadas) de las mujeres. Los camarógrafos del programa “Costumbres” emplazaron sus equipos de filmación con el objeto de captar las secuencias de la dramatización, su filmación sería después transmitida numerosas veces por el mencionado canal. A las 9 AM., bajo un cielo espléndido y un *Tayta Rupay* (“Padre Sol”)

radiante que ascendía por un cielo de añil, se hizo el primer emplazamiento de los danzantes-actores: los *Tinyapalla* (literalmente, “princesas tañedores de tamboriles” como ilustra Wamán Poma en sus dibujos de *Nueva corónica y buen gobierno*, aunque ahora ya no lo hacen, dedicándose simplemente a cantar y bailar), que conforman el sequito del Inca, se ubicaron en los recintos del complejo arqueológico; mientras que el grupo de Pizarro con sus cabalgaduras, guiado por Felipillo, hacía su entrada por el lado oeste del mencionado recinto.

A las 11 AM, ya con la presencia del equipo de filmación y una gran muchedumbre que apostada en las inmediaciones hacía un marco humano vasto y multicolor, se dio inicio a la representación coreográfico-teatral. A esa hora se hizo un impresionante silencio, interrumpido solo por el ulular del viento sobre el ichu duro. En medio del silencio resonó el fatídico clarín anunciando la presencia de los “conquistadores”. Respondió la música inca, suave y melodiosa, ejecutada con los instrumentos aclimatados del arpa y violín, y el canto melodioso de las pallas. Avanzó Felipillo con su cabalgadura, portando en la mano derecha el estandarte de Castilla, y cuando estuvo delante del Inca le comunicó los motivos de la presencia de Pizarro. Poniendo de relieve la hipocresía hispana, le dice al inca que los hombres blancos vienen en son de paz. El Inca, según costumbre andina -afecto al diálogo y la reciprocidad- y sin intuir las aviesas intenciones del invasor, les da la bienvenida.

Se acercó luego el cura Valverde, portando una cruz y una Biblia, reclamando al Inca aceptar la religión del hombre blanco y convertirse al cristianismo. En la versión de Pomabamba, le alcanza una Biblia y un crucifijo. El Inca, al no encontrarle sentido, exclama: *Manan ñahui ricantzu, manan senga musquintzu, shongo munantzu, rinri wiyantzu, shimi parlantzu* (“mis ojos no ven, mi nariz no huele, mi corazón no quiere, mis oídos no oyen, mi boca no habla”). Luego agrega como enojado: *imatan kay pishgo gachisganta goyamanki* (“por qué me dan esto como garabatos que los pájaros dejan el el suelo”). Acto seguido arroja sucesivamente la Biblia y la cruz, símbolos de la cultura invasora. El cura Valverde grita: “¡Evangelios en tierra, salid cristianos que yo os absuelvo!”.

De inmediato, se simuló un breve combate, reventaron petardos simulando el atronar de los arcabuces, volaron flechas por los aires, y por momentos se hizo feroz el forcejeo. Luego quedaron regados por el suelo los cuerpos exangües de los indios abatidos, imagen lúgubre de la masacre consumada en Cajamarca aquella tarde fatídica del 16 de noviembre de 1532. El inca, tomado prisionero y aherrojado, quedó en situación de señor cautivo. Las pallas cantaron canciones melancólicas: *Inca Atahualpa, llakicuptiki / pachapis kunruruncunmi / killapis tutayamunmi* (“Inca Atahualpa, porque estás triste / la tierra tiembla / y la luna se oscurece”). Aquí concluyó lo que podríamos considerar el primer bloque escénico. Luego, en el recinto del lado Este, al que el inca fue conducido, continuó la escenificación. Dicho sea de paso, este recinto, enmarcado por un inmenso y bello muro es la parte mejor conservada de Yayno, y fue el perfecto escenario para representar el cuarto del rescate.

El inca es objeto de un juicio sumario. Acusado de delitos absurdos es condenado a la pena capital. En esos momentos climáticos es cuando se siente el trauma de la conquista, no como un recuerdo lejano más o menos inocuo, sino como un golpe traumático que marca profundamente el destino de nuestra nación. La versión de Yayno del 2006 -versión fundacional por el escenario novedoso, aunque no se la haya vuelto a escenificar allí- introdujo modificaciones. La modificación más notoria fue lo referente a la forma cómo murió el inca Atahualpa. En Yayno se simuló (acorde a las crónicas) la pena del garrote (estrangulamiento), por lo que se eliminó el simbólico baldazo de añil que simula la sangre del inca. Según la tradición oral el inca fue degollado, de allí el nombre del drama: *Inca Roguy* (“Degollación del Inca”), tal como debe mantenerse por ser una creación de la cultura popular intangible.

En esta versión también se obvió la participación de los *pispicondor*, típica de la versión de Pomabamba, sin que sepamos la causa exacta de esta omisión. En la escena final, Felipillo enanca a la *mamán-warmi* (“matrona”): tristísimo episodio que simboliza el fin del Estado inca. De esa manera, a nivel simbólico la nación tahuantinsuyana quedaba uncida al yugo de la dominación extranjera. Los actores que representan a los invasores prorrumpen en vivas a Pomabamba y a San Juan Bautista, en un final confuso que, sin embargo, luego de la triste evocación histórica, nos devuelve al contexto del

festival. El *tushuy* (“danza”) tiene que continuar, así como la “fiesta” de la vida que siempre empieza y nunca termina.

Solo es de lamentar el abandono en que se encuentra conjunto arqueológico tan importante como es Yayno. La nota indignante, indudablemente, son los graffiti (inscripciones) que cubren sus muros. Donato Apolín Gamarra, “arqueólogo nato” (Kaufman dixit), recientemente fallecido, autor del importante libro: *YAYNO ciudad perdida en los Andes* (2009), abogó por su conservación y puesta en valor.

El INC de Pomabamba a cargo del recordado profesor *Toin Obregón*, ha construido una casa-guardianía en sus inmediaciones; allí los lugareños ofrecieron a los visitantes platos típicos de la región como *tauri* (“chocho”) y *jaca pichu* (picante de cuy”) entre otros potajes, haciendo aún más grata esa actividad inusual, una suerte de turismo vivencial.

ICONOGRAFÍA (*Versión 2006-Yayno*)



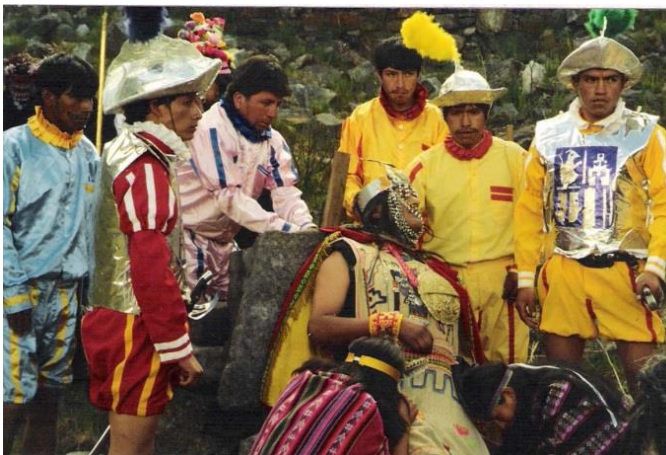
A 10 años del descubrimiento, 80 millones de indios perecieron en el mayor Holocausto que conoce la historia de la humanidad.



El inca Atahualpa acepta pagar el rescate



El cura Valverde conmina al Inca aceptar al dios del hombre blanco.



El inca Atahualpa es estrangulado por Pizarro. A casi 500 años del suplicio el pueblo conserva tenazmente su recuerdo



Felipillo rapta a *maman warmi* ("la coya"). El mensaje: la invasión fue consumada con ayuda de indios colaboracionistas.



ESCENIFICACIÓN EN PISCOBAMBA

El cura Valverde conmina al inca Atahualpa abrazar la religión cristiana.



En una actitud impensable hace algunos años atrás, en el *Inka rugoy* de Piscobamba, una de las pallas cabalga; lo que no deja de hacernos evocar a la caballería de Manco Inca en Uripa, durante su gran rebelión.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo hemos tratado de plantear y problematizar el tema del teatro quechua de la oralidad, denominado así por nosotros para diferenciarlo del teatro quechua catequístico de la Colonia, incluido el drama Ollantay. Nuestra investigación, basada en el *yarpay*, “recordar” o con más precisión “reflexionar retrospectivamente”, asume como fundamento epistemológico el enfoque étnico, consistente en afirmar que el “FACTOR ÉTNICO” -de más amplia repercusión que el “FACTOR CLASISTA”- sacude a la humanidad desde las épocas más remotas. El enfoque étnico contempla que en los países de gran calibre demográfico nativo y cultura milenaria como el nuestro, el motor de la historia es binario: Factor Etnocultural (FEC) + Factor Clasista (FC), en donde el orden de los factores sí altera el producto. En otras palabras, este enfoque implica, ante todo, la reivindicación de los pueblos originarios, repotenciando política y filosóficamente su espíritu de “lucha por la existencia” que va mucho más allá de la simple “lucha de clases”. En el plano estético implica la revaloración de las expresiones de la literatura quechua de la oralidad como parte de la recuperación de la identidad cultural y la memoria histórica, menoscabadas en 500 años de dominación colonialista. En este sentido, consideramos el aporte de José María Arguedas de vital importancia por acercarnos como ningún otro escritor indigenista a la verdadera comprensión de las tradiciones orales de la literatura quechua. De lo que se trata es de romper la narratividad monologante del discurso oficial e instaurar una reflexión plural y dialogante. Luego de nuestro cruce investigativo, en el que hemos intentado plasmar los principios etno-culturalistas, creemos estar en condiciones de formular las conclusiones que el caso amerita:

1° El teatro quechua de la oralidad, en el sentido enunciado, es el verdadero y auténtico teatro quechua; en tanto que el teatro quechua catequístico de la Colonia, incluido el Ollantay, no obstante estar escrito en el idioma nativo, no pertenece sino a la tradición hispana. El teatro quechua de la oralidad, cuya vigencia y vitalidad se puede comprobar en pueblos andinos como Pomabamba y Piscobamba (Ancash), se desenvuelve en los marcos de la tradición oral; su naturaleza está definida, además, por su carácter cíclico,

ritual y periódico, los escenarios abiertos y el público activo. En este sentido, hemos podido identificar dos ciclos de extraordinaria importancia: el de la muerte del inca Atahualpa y el de los contactos tribales entre andinos y amazónicos. El carácter ritual y periódico, de cumplimiento irrestricto, se expresa en el hecho de que se los representa una vez al año formando parte de un ritual mayor -el del *taki* o festividad religiosa-, y actualmente bajo la advocación de los “santos patrones” de la superpuesta religiosidad occidental. Los “escenarios abiertos” se refieren al hecho de que la representación teatral acontece en los mismos escenarios de la vida real: casas, calles, plazas, caminos, cerros, quebradas, etc.; y el “público activo”, al hecho de que los espectadores no están sentados en butacas contemplando pasivamente el desarrollo de una historia que probablemente no les concierne de manera directa, sino de un público que se siente involucrado, pues la historia que se escenifica les concierne de manera directa, por lo que en algunos momentos pueden intervenir directamente en las acciones como cuando, por ejemplo, los niños intervienen en la trifulca del *sajmanakuy* (“combate a pedradas”) en los *Awqa(s)* de Piscobamba o cuando en el *Inka Rugoy* (“Degollación del inca”) se produce la estampida para evitar ser salpicados por la sangre del inca, que de alguna manera evoca el desconcierto y caos de la masacre de Cajamarca. Por otro lado, el *status* teatral de estas manifestaciones lo deducimos de la presencia de los seis elementos que conforman la estructura teatral señalados por Aristóteles en la *Poética*: trama o argumento, caracteres (personajes), recitado, dicción o elocución, pensamiento, espectáculo y canto; aunque cabe hacer la siguiente salvedad: el argumento, de dominio público, no es el elemento de mayor importancia según la jerarquización aristotélica, sino el recuerdo de eventos históricos que, para bien o para mal, afectan profundamente el devenir de los pueblos andinos. Así mismo, el teatro quechua de la oralidad no se enfoca en el destino individual de los personajes, sino en los estereotipos sociales que reflejan el carácter colectivista de la sociedad andina.

2° La edición crítica de *La muerte de Atahualpa, drama quechua de Autor Anónimo* (1987) de Teodoro Meneses constituye un aporte importante para la dilucidación del tema. No obstante, la terca búsqueda de “códices” probablemente inexistentes solo

trasluce las típicas manías “grafolátricas” y sacralizadoras de la escritura que no llevan sino a los devaneos del discurso autoritario, que empieza y termina tachando las expresiones de la tradición oral como manifestaciones “menores”, “rústicas” y “semiteatrales”. Según Meneses, fue el cronista mestizo Blas Varela el autor de la mayoría de los dramas quechuas de la Colonia, incluido el *Ollantay*, que correspondería a su etapa de formación, en tanto que *La muerte de Atahualpa*, por los intrincados problemas teológicos que planteaba, obra de su madurez. Las suposiciones no quedan allí. Nuestro estudioso postula al Dr. José Manuel Bermúdez, cura de Huánuco hacia 1793, como el posible “refaccionador” del drama. Dice: “¿qué otra persona más a propósito se podría encontrar en dicha época?”. En este sentido, el mencionado cronista habría escrito el drama en cuestión en los primeros años de la Colonia con el objeto de hacer comprender a los indios la misión redentora de Cristo. Para tal efecto, habría escogido al inca Atahualpa como personaje protagónico, pues de otra manera, “directamente, a la manera dogmática española, la obra redentora de Cristo no la habrían podido entender los quechuas incaicos”. Dos siglos después, este drama habría sido refaccionado -cargándose de contenidos independentistas- como parte de los preparativos de la insurrección de Aguilar y Ubalde a efectuarse en el Cusco en 1805. Estas conjeturas, realizadas con un cálculo de probabilidades bastante elástico, en los que cuentan los “pálpitos” (o corazonadas) del crítico, se agrava cuando descubrimos que el crítico ha basado su interpretación de los supuestos contenidos teológicos del drama en una interpolación practicada por el mismo en el parlamento 100 de la pieza que estudia, en una suerte de Meneses interpreta a Meneses (En breve, los españoles, según la doctrina del “libre albedrío”, se condenaban por el mal uso que hacían de su conquista; y el inca Atahualpa, por su pacifismo y sacrificio personal, asumía el papel redentor de Cristo, incluyendo a los indios en un proyecto universal de salvación). Por otro lado, el problema del lenguaje, en el que surge la interrogante: ¿cómo un quechua que tiene mayores afinidades con las formas sureñas, es utilizado en las representaciones dramáticas que se realizan en los pueblos del Norte?, es resuelto por Meneses considerando que el quechua utilizado en esas versiones corresponde al quechua “clásico” o “erudito” elaborado por los lingüistas del III Concilio Limense en 1583. Pero si tomamos en cuenta el hecho de que el teatro

verbal quechua no se concibe a sí mismo como una mera ficción sino como la realidad misma, es pertinente pensar que el teatro quechua optó por la variedad dialectal cusqueña porque ese fue el lenguaje del inca. Por lo demás, no hubo tal lengua quechua “erudito”, “clásico”, “académico”, “de nivel superior”; como tampoco una lengua “originado”, “elaborado”, “legislado”, “definido” por los clérigos del III Concilio Límense. Éstos acogieron la variedad dialectal cusqueña y la impusieron como la de mayor prestigio en los círculos catequísticos. Por lo que la búsqueda del quechua arquetípico como el lenguaje del texto de Tauca deviene en una ilusión más.

3° La crítica estructuralista de Nathán Wachtel, no obstante haber realizado en los años 70 del siglo pasado un serio acercamiento al estudio y comprensión de las “danzas de la conquista” como mecanismos de conservación de la memoria histórica (en la línea de la “visión de los vencidos”), concluye formulando el concepto controvertible del mesianismo del mundo andino. Cree Wachtel que a diferencia de las “danzas de la conquista” centroamericanas (mejicana y guatemalteca) que afirman la “conjunción” de indios y españoles, deducible del hecho de que al final de las representaciones ambos grupos bailan juntos; la danza andina afirma la “disyunción”, deducida también del mismo hecho, pero a la inversa; y también del desenlace del drama que analiza, la versión de Chayanta (Bolivia) de la muerte del inca Atahualpa, donde el rey de España surge como una suerte de *Deus ex machina* para castigar a Pizarro. Según Wachtel, las crónicas indígenas y el folklore permiten un “análisis contrastivo”, pudiéndose destacar, entre otras cosas, el alcance cósmico de la muerte del inca Atahualpa, cuya muerte no podía representar sino un cataclismo; solo un acontecimiento también inaudito devolvería la armonía perdida, es decir, el retorno del inca. De esa manera, según el antropólogo francés, el tema mesiánico se encontraba esbozado y tenía su lugar lógico en la tragedia. Por otro lado, según el mito del Inkari, bajo tierra, la cabeza del inca se agrandaba, el cuerpo retoñaba; y cuando se haya reconstruido completamente saldría de la tierra, los españoles serían expulsados y el antiguo imperio restablecido. Wachtel concluye afirmando la coherencia del folklore indígena, en el sentido que tanto el “drama” como el “mito” se afirma la idea mesiánica. Pero así las incongruencias saltan a la vista. Por

ejemplo, en los años setenta del siglo pasado, en los que se descubrió el mito de Inkarri, los españoles hace un siglo y medio habían sido expulsados. Por otro lado, la “resurrección” y “triunfo” de Atahualpa con que concluyen las variantes que menciona, en el fondo no constituyen sino protocolos teatrales; es decir, concluida la dramatización, el actor que representa al inca solo se para y saluda al público como expresión de cortesía, sin mayores connotaciones. Por otro lado, si tomamos en cuenta el tiempo transcurrido, es decir, los cinco siglos de la invasión europea, lapso suficiente para que muchas creencias europeas hayan podido sedimentarse en tierras americanas, resulta explicable que se haya incubado un mito como el Inkarri, adobado de deliciosos contenidos milenaristas y mesiánicos. Pero, como en el caso de otros muchos autores que se ocupan del tema del mesinsimo, resulta una mayúscula incongruencia el uso desaprensivo del término “resurrección” para la que el quechua no dispone siquiera de un término equivalente.

4° Entre los trabajos ubicados en el horizonte gnoseológico y epistemológico señalado por N. Wachtel, destacan algunos trabajos que desde perspectivas distintas, históricas y antropológicas, fundamentalmente, contribuyen a dinamizar el debate en torno del drama quechua de la muerte del inca Atahualpa. En este sentido, el trabajo de González Carré y Fermín Rivera: *“La muerte del Inca en Santa Ana de Tusi”* (1983), estudia una variante original por la presencia del *Apu*, un ser mítico, como personaje central del drama; en tanto que el inca aparece solo como su mediador. El *Apu* porta una “corona”, símbolo del poder y del orden cósmico. De tal manera, en los momentos culminantes del drama, Pizarro se acerca primero a él para arrebatarle la “corona” y con ella en la mano recién se acerca a prender al inca. En la escena final, Pizarro logra tomar al inca de los brazos, ponerlo de rodillas y ejecutarlo con la espada. Luego, muestra al público su cabeza ensangrentada (una máscara, que mana “sangre”). Los espectadores, como dicen los autores, exteriorizando su tristerza, insultan a Pizarro, quien busca al *Apu* y su séquito para exterminarlos al compás de la orquesta, cohetes y los gritos del público que se confunden con la oscuridad del día (6.30 p.m.), y el repique de las campanas de la Iglesia del pueblo. Por otro lado, consideran que la incongruencia entre el drama y la historia en

lo relativo a la forma como murió el inca Atahualpa, se origina a causa de la superposición de las figuras de Atahualpa y Túpac Amaru, que efectivamente murió degollado, y en la visión discrepante de vencedores y vencidos acerca de a quien considerar como el último inca (para los españoles será Atahualpa y para los nativos, Túpac Amaru). En lo referente a los supuestos vínculos entre estas escenificaciones y el mito del *Inkarri*, nuestros estudiosos se decantan sin más a favor de la tesis controversial de Nathan Wachtel, la del carácter mesiánico del mundo andino. Por su parte, el historiador Wilfredo Kapsoli, a través de la “compulsa” del material folklórico y el texto de las crónicas, incluida la lectura iconográfica de los dibujos de Guaman Poma, reflexiona acerca de los tópicos de la “degollación” y la presencia del nivel mítico-totémico en la versión de Pomabamba. Afirma que la deformación del hecho histórico en lo relativo a la muerte del inca Atahualpa, no corresponde a la asociación con la muerte de Túpac Amaru, sino porque los incas y los señores del mundo andino morían de esa manera (es decir, degollados). En tal sentido, los hombres del Ande habrían hecho abstracción de la afrenta cometida contra su inca en Cajamarca, y así recuperarían su propia continuidad histórica. Por otro lado, según Kapsoli, la danza del *Pispicóndor* y el acto supremo de devorar el cuerpo del inca fenecido constituye la evidencia de la persistencia totémica de la tradición andina referida en el mito de *Pinkosmarca* donde los cóndores, por orden de *Japallan Kamaj* (“Supremo Creador”), se encargan de salvar a los hombres de las hecatombes, y llevarlos cargándolo sobre sus alas a lugares como Pomabamba. Luego, suponemos, en su condición de aves carroñeras se encargarían de limpiar la tierra reincorporando los cadáveres al seno de la Pachamama (de allí su carácter sagrado y totémico). Por lo demás, asumiendo la tesis controversial del mesianismo andino, Kapsoli afirma que desde 1532 la sociedad andina ha esperado la llegada de un inca Redentor, un simbolismo que ha venido reciclándose a lo largo del tiempo. Menciona los casos de Manco Inca, Túpac Amaru, Juan Santos Atahualpa, Tomás Leynes, Pedro Atusparia, Miguel Quispe y Carlos Condorena, (y últimamente Toledo que invocando a Pachakutec, ganó la presidencia) que aparecieron, casi siempre, en épocas de crisis. En lo concerniente a la génesis del drama andino, nuestro estudioso postula la tesis de la agencia dual; es decir, la danza andina fue complementada por los terratenientes que con fines de ostentación salían en los

días de fiesta a desfilar montados en sus caballos ricamente enjaezados. Luis Millones en *“Actores de altura, ensayos sobre el teatro popular andino”* (1992), formula la idea del trasvase de la tradición nativa ágrafa a la tradición occidental por obra de los *literati* (“literatos” en italiano), a quienes los presenta como los “intelectuales orgánicos”, “sabios locales”, “descendientes de los antiguos amautas”, “poetas y compositores a tiempo completo”, etc. que habrían logrado sintetizar el “saber folk” y los “esquemas educativos nacionales” actuando como verdaderos “traductores culturales”. A la cabeza de este movimiento coloca a Herminio Ricaldi y Pio Campos, tío y sobrino, como los dos más grandes “*literati*” de Carhuamayo (Junín), creadores del llamado “teatro popular andino” y promotores de la modernización del *Tambo* de Carhuamayo. Modernización que habría a llegado a afectar los niveles argumental y simbólico, mas no así su estructura básica: carácter cíclico, escenario abierto y público activo. El protagonismo de la coya habría sido reemplazado por el del inca, la degollación por el estrangulamiento. Millones presta atención a las líneas más importantes de la versión original con el propósito de ligar su simbología (cuello cortado = sangre derramada) con el mito de la fertilidad y la *resurrección*, sin reparar que este último término ni siquiera tiene equivalente en el *runa simi*. En cuanto al problema de los origeneses, según Millones, lo que realmente habría existido en los Andes serían los *taki* y las borracheras. En ese fondo de paganismo, los españoles habrían incrustado sus prácticas teatrales, haciendo florecer en tierras americanas “muchos componentes del teatro del Siglo de Oro”. Haciendo hincapié de que la expresión teatral es europea, señala que *La muerte del inca Atahualpa* tiene su origen en las expresiones teatrales traídas por los españoles de la conquista, especialmente la danza de “moros y cristianos” introducida en México desde 1539. Según Millones, los clérigos “estirpadores de idolatrías” habrían hecho su contribución para que nuestra moribunda cultura pudiera sobrevivir y “establecerse” incorporándose al ceremonial católico. Basándose en estudios etnográficos e iconográficos, afirma que la discrepancia entre el estrangulamiento y la degollación del inca remite al tópico precolombino del “degollador”, es decir, la degollación del jefe vencido, que según Millones tiene una profundidad cronológica considerable. Sin embargo, si tomamos en cuenta que en una de esas iconografías un hombre (¿un “guerrero”?) decapitado baila mientras sostiene en una

mano su propia cabeza; o en otra un hombre secciona su propia garganta con un cuchillo de sílex tratando de separar su cabeza del tronco produciendo una imagen espeluznante, aquella verdad, aparentemente inmovible, deberá ser por lo menos relativizada, pudiendo aquellas imágenes (de “degollamientos”) soportar más de una lectura. Nada impide pensar que esas escenas pudieran ser expresiones simbólicas de la decapitación del ego, preocupación constante de pueblos colectivistas afanados en afirmar los valores y las prácticas colectivistas, como hoy mismo ocurre con los ideólogos del capitalismo, pero en sentido inverso. En todo caso, tendríamos que convenir que el “trasfondo” precolombino nos pone frente a situaciones mucho más complejas. Desafortunadamente, la interpretación antropológica de Millones da por sentado el carácter guerrero (y “sanguinario”) de los antiguos peruanos que supuestamente habrían institucionalizado las decapitaciones de los jefes vencidos mucho antes de la llegada de los españoles.

5° La danza-dual de los *Awqa* (“chunchos”) y *Tinyapalla* (literalmente: princesas tañedoras de tambores) se ejecuta en la ciudad de Piscobamba los días 25, 26 y 27 de setiembre con ocasión de la celebración de la fiesta de la *Mamita Millshi* (“Virgen de las Mercedes”). Se trata de una deliciosa supervivencia que solo se puede contemplar en muy contadas localidades de la región, y en muchas de ellas de manera fragmentaria. En Piscobamba, capital de la actual provincia de Mariscal Luzuriaga del departamento de Ancash, la escenificación se realiza en la tarde del día 27 de setiembre, en la que los dos grupos se dan cita para desarrollar las escenas más importantes y espectaculares: el *sajmanakuy* o “combate a pedradas”, el *warutsimpay* o “cruce de la oroya”, y el *wayta muruy* o “sembrío de las flores”. El *estatus* teatral de esta danza está determinado por el choque grupal de fuerzas antagónicas. En otras palabras, no se trata de privilegiar el destino individual de los protagonistas como en el teatro occidental, sino los estereotipos sociales que corresponden a una sociedad colectivista. Por otro lado, a diferencia del ciclo teatral de la muerte del inca Atahualpa, esta danza-teatro representa un ciclo mucho más antiguo, cuya existencia se verifica dentro de los estrictos marcos de la oralidad, no obstante que a lo largo del tiempo ha venido incorporando algunos elementos de la “modernidad” posthispánica, como las “cartas” y los “toros”. La cartas que los grupos

intercambian, han sido asimiladas más como una parodia que como un efectivo vehículo de comunicación; mientras que los “toros” intervien en la danza, orotgándole magia y belleza, en su función de animales de labranza. Por lo demás, por su rica simbología polisémica, más allá de la evidente colisión interétnica de tribus en diferenes grados o niveles de desarroloo cultural, motivada por la llegada de tribus amazónicas a los Andes en son de conquista, creemos, esta danza-teatro objetiva también la oposición complementaria de los géneros masculino vs. femenino. En el imaginario andino, los “chunchos”, conformados por siete danzantes varones, encarnan lo tosco, lo salvaje y lo feo; en tanto que las *pallas*, conformadas por siete pallas, lo delicado, lo bello, lo pulcro y civilizado. Resulta revelador que después del *waru tsimpay* o “cruce de la oroya”, tan luego que los “*chunchos*” han cruzado el metafórico “río de sangre” y han puesto los pies en tierra, las pallas los llevan como animales cogidos al laso, amarrados con soguillas, ante la presencia de la divinidad en una suerte de conquistadores conquistados.

6° El *Inka rugoy* (“Degollación del Inca”), es una manifestación teatral que acontece en muchos pueblos andinos. La versión de Pomabamba, que es lo que hemos estudiado, acontece en la tarde del día 26 de junio, aproximadamente, de 2 a 6 pm, como culminación de los festejos en honor del santo patrono, San Juan Bautista. Una característica saltante de esta versión consiste en la utilización de un libreto: “*Relación de Pomabamba*” (ver apéndice), un texto manuscrito, cuya última copia está fechada en 1933. Sin embargo, la representación en su totalidad se ajusta a las características del teatro quechua de la oralidad: cíclico, ritual y periódico, escenarios abiertos y público activo, siendo el mencionado material más bien un elemento vicario y de ninguna manera imprescindible (da el caso que en pueblos más pequeños las representaciones se desarrollan sin el apoyo de ningún material escrito). Las motivaciones para el surgimiento de esta tradición teatral, creemos, tuvo lugar en los niveles del inconsciente colectivo a muy pocos años de la tragedia de Cajamarca por la imperiosa necesidad del *runa* andino de asimilar el hecho traumático. La versión de Pomabamba, correspondiendo a un fondo común e intanjible de la creación popular de los pueblos andinos, mantiene en el imaginario colectivo el recuerdo del inca Atahualpa, cuya grandeza humana y transparencia

moral pone de manifiesto contrastándolo con el doblez y felonía de los españoles, especialmente con la arrogancia e hipocresía de Pizarro. De esta manera, creemos, está lo suficientemente clara su génesis y agencia, no obstante no haber consenso entre los estudiosos al respecto. Por otro lado, esta versión presenta una visión discrepante en relación a la naturaleza pacifista del inca. En los momentos previos a su encuentro con los conquistadores, el inca asume una actitud belicista, expresada en el hecho de ordenar a los suyos a allegar armas para destruir a los invasores. Al respecto, es posible que exista una explicación extra-textual si tomamos en cuenta que después de la masacre de Cajamarca, la región de Conchucos fue la primera en rebelarse contra los invasores. Fue allí dónde la retaguardia de Pizarro fue atacada en su marcha hacia el Cusco, siendo apresados varios españoles, entre ellos Sancho de Cuellar, secretario de Pizarro, que había leído la sentencia de muerte contra el inca Atahualpa. Reconociéndolo, los indios lo llevaron a Cajamarca, lo juzgaron y le aplicaron la pena capital (con voz de pregonero y extrangulamiento en idéntica forma como los españoles habían procedido contra el inca). Después, la rebeldía de esa región se haría proverbial en contraste a regiones declaradamente colaboracionistas. En la escena cumbre, la actitud violenta del inca aún está reforzada por el hecho de que no solo arroja la Biblia sino también un crucifijo. En relación al desenlace del drama, podemos verificar una diferencia esencial entre el manuscrito (“*La relación de Pomabamba*”) y la versión oral. El primero, efectivamente, concluye con la ejecución del inca. Antes de la palabra FIN que consigna el copista, los parlamentos que cierran el discurso dramático corresponden al horroroso fraile y al sanguinario espadachín. El primero, utilizando un lenguaje típico en el que se trasparenta la hipócrecia clerical, dice: “... De mi boca escuchad la voz del cielo. No lamentáis de vuestro rey, la muerte, su error abjure. Como un consuelo se le dio agua del bautismo... que redime las faltas. ¡Infieles, qué ejemplo, imitad!”. El segundo, con un discurso también típico que no puede transparentar sino arrogancia y vanidad concluye reclamando para sí la gloria: “Al que a España ha dado un mundo entero, corona de eterno honor”. Ahora bien, la versión oral, aquella que no se deja encerrar en la cárcel de las letras muertas, agrega una secuencia final, patética y dolorosa, sumamente significativa: la entrega de la *maman-warmi* (la *coya*) a Felipillo que lo enanca sobre su cabalgadura como

un botín de guerra. De hecho, esta escena, no advertida por el Prof. Egúsqiza en su célebre resumen, entraña una profunda simbología. Ante todo, expresa, con el secuestro del poder político, el futuro de la nación tawantinsuyana quedaba uncido bajo el yugo de la dominación extranjera. Pero al mismo tiempo, este drama y su puesta en escena, de manera cíclica y ritual, acorde a los parámetros de la cultura andina, atestigua una actitud de Resistencia cultural. Al finalizar el drama, el “público activo” siente una tristeza inenarrable, una “soledad cósmica” como diría José María Arguedas, un sentimiento de radical orfandad como fue también expresada por las elegías quechuas del siglo XVI sobre la muerte del inca Atahualpa.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Alonso de Santos, José Luis

1999 *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Catgalia.

Álvarez Brun, Felix

1970 *Ancash. Una historia regional peruana*. Lima: Editorial Villanueva.

Aquézolo Castro, Manuel

1994 *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul Editores.

Aristóteles

2000 *Poética*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Arguedas, José María

1965 *La poesía quechua*. Buenos Aires: Editora Universitaria.

Ayala, José Luis

2002 *Literatura y cultura Aimara*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Badiou, Alain

2005 *Filosofía del presente*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Ballón Aguirre, Enrique

1978 “Introducción al estudio semiótico de la literatura étnica del Perú”. Lima: *Amazonía*, Vol.II, N° 3.

1977 “Relato oral y organización superficial”. Cusco: *Allpanchik N° 10*.

Bendezú Aybar, Edmundo

1980 *Literatura quechua*. Carácas: Biblioteca Ayuacucho.

Bonilla, Heraclio y Armando Guerrero Rincón, eds.

1996 *Los pueblos campesinos de las Américas. Etnicidad, cultura e historia en el siglo XIX*. Santander: Universidad Industrial de Santander.

Burga, Manuel

1988 *Nacimiento de una utopía: Muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Calvo Pérez, Julio

1998 *Ollantay. Edición crítica de la obra anónima Quechua*. Cusco: Centro de Estudios Regionales “Bartolomé de las Casas”.

Callo Ticona, Saturnino

2007 *Kamisaraki. Diccionario aymara-castellano, castellano-Aymara*. Tacna: Talls. Perugráfika.

Castro Vásquez, Aquilino

2002 *¡Kayanchiclami! ¡Existimos todavía! Festividades, ritos y danzas de los pueblos del valle del Hatun Mayu*. Huancayo: Imprenta Ríos.

Cerrón-Palomino, Rodolfo

1987 *Lingüística quechua*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

Cornejo-Polar, Antonio

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

Cueva, Agustín

1993 *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito: Planeta.

Del Río, Alonso

2007 *Tawantinsuyo 5.0*. Lima: Talleres Gráficos de Forma e Imagen.

Egúsquiza Vidal, Augusto

- 1964 *Relación del folklore con el proceso educagivo en la provincia de Pomabamba*. Tesis. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Escobar, Alberto (Comp.)

- 1972 *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Espino Relucé, Gonzalo

- 2010 *La literatura oral o literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina Ediciones.

Estermann, Josef

- 2006 *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Colección “Teología y Filosofía Andinas” (N° 1).

Garcilaso de la Vega, Inca

- 1945 *Comentarios Reales de los Incas*. Buenos Aires: Rosemblat.

Flores Galindo, Alberto

- 1986 *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas.

Godenzzi Alegre, Juan Carlos (compilador)

- 1998 *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

Greslou, Grillo, Moya, Rengifo, Rodriguez Suy Suy, Valladolid

- 1991 *Cultura Andina Agrocéntrica*. Lima: PRATEC.

Guamán Poma de Ayala, Felipe

- 1993 *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. 3 t. México: Fondo de Cultura Económica.

Hauser, Arnold

1969 *Historia social de la literatura y el arte*. 3 t. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Humala Tasso, Antauro

2001 *Ejército Peruano: Milenarismo, Nacionalismo y Etnocacerismo*. Lima: Instituto de Estudios Etnogeopolíticos.

2006 *Etnonacionalismo, izquierda y globalidad*. Lima: Ediciones Antaurpi, 2ª ed. (Revisada y ampliada).

2012 *De la guerra etnosanta a la iglesia tawantinsuyana. (La reivindicación de los "demonios" y el color insurgente de la fe)*. Lima: Editora Chirre.

Huarag Álvarez, Eduardo

2011 *La cultura oral en la narrativa latinoamericana*. Lima: Editorial San marcos.

Kapsoli, Wilfredo

1984 *Ayllus del Sol: Anarquismo y Utopía Andina*. Lima: Editorial Tarea.

2001 *El retorno del Inca*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Lajo, Javier

2005 *Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría*. Lima: Amaro Runa Ediciones.

Ladrón de Guevara, Laura

1998 *Diccionario quechua de las regiones Aayacucho-Cuzco-Junín- Ancash- Cajamarca*. Lima: Editorial Brasa.

Lander, Edgardo

1997 "Modernidad, Colonialidad y Postmodernidad".

[Http://ladb.unm.edu/econ/content/ecosoc/1997/october/resumen.htm](http://ladb.unm.edu/econ/content/ecosoc/1997/october/resumen.htm)

Lara, Jesús

1957 *Tragedia del fin de Atahualpa*. Cochabamba: Impenta Universitaria.

Lienhart, Martín

- 1981 *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte. Tarea,. 2da. ed. ampliada.

Mariátegui, José Carlos

- 1959 *7 Ensayos de interpretación de la literatura peruana*. Lima: Editorial Amauta.

Mazzotti, Jossé Antonio (ed.)

- 2000 *Introducción a Agencias Criollas. La ambigüedad “colonial” en las letras Hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Mejía Huamán, Mario

- 2011 *Teqse. La Cosmovisión Andina y las categorías quechuas como fundamentos para una filosofía peruana y de América Andina*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Méndez, Cecilia

- 1993 *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Documento de trabajo N° 56. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Meneses, Teodoro

- 1983 “Tragedia del fin de Atahualpa”. *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima: Editorial Edubanco.
- 1987 *La muerte de Atahualpa*. Edición crítica. Lima: Universidadn nacional Mayor de San marcos.

Mignolo, Walter

- 1978 *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

1986 Teoría del texto e interpretación de textos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Milla Villena, Carlos

1983 *Génesis de la Cultura Andina*. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú.

Millones, Luis

1984 *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte.

Millones, Luis y Wilfredo Kapsoli

2001 *La memoria de los ancestros*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Morales Mena, Javier (comp.)

2010 La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada. Lima: Editorial San Marcos.

Muyulema, Armando

2007 *Colonialismo y representación. Hacia una re-lectura del latinoamericanismo, del indegenismo y de los discursos etnia-clase en los Andes del siglo XX*. University of Pittsburgh.

Noriega Bernuy, Julio E.

2011 *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Ong, Walter

1987 *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ossio, Juan (ed.)

1973 *Ideología mesiánica del mundo andino: Antología*. Lima: Ignacio Prado Pastor Editor.

Portella Egúsquiza, Américo

1986 *Willanakushun (Contémonos). Relatos populares andinos*. Lima: Ateneo Andino Ediciones.

Quijano, Aníbal

1992 *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Quito: Editorial el Conejo.

Rainaga, Fausto

1970 *Revolución India*. La Paz: Futuro.

1978 *El pensamiento amáutico*. La Paz: Litografías e Imprentas Unidas.

1978 *La razón y el indio*. La Paz-Bolivia: Litografía e Imprentas Unidas. 1ra. edición.

1982 *La podredumbre criminal del pensamiento europeo*. La Paz: Comunidad Amáutica Mundial.

1985 *Tesis india*. La Paz: Partido Indio Boliviano.

Reynaga, Wankar

2005 *TAWA INTI SUYO, cinco siglos de guerra india*. Chukiagu-Marca Kollasuyo (La Paz): 5ta. Edición internacional.

Romualdo, Alejandro

1992 *Poesía popular de la costa, sierra y selva del Perú, desde el Tawantinsuyo hasta nuestros días*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Rostworowski de diez Canceco, María

1992 *Historia del Tahuantinsuyo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 4ta. edición.

Saavedra, José Luis (Comp.)

s/f *Educación superior, interculturalidad y descolonización*. La Paz: Universidad Boliviana.

Suárez Miraval, Manuel

1959 *La poesía en el Perú. Tomo I: Desde los quechuas hasta Enrique Garcés*. Lima: Ediciones “Tawantinsuyo”.

Taylor, Gerald (editor)

2008 *Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos – IEP – Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Ubilluz, Juan Carlos

2006 *Los nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Urbano, Henrique, comp.

2011 “Taqui Onqoy y mesianismo andino en el siglo XVI. Los avatares de un discurso ideológico”. Trabajo presentado en el Coloquio de Historia de la Universidad de Alcalá de Henares. Tomado de <http://www.idolatria.com>

Vich, Víctor y Virginia Zavala

2004 *Oralidad y Poder. Herramientas Metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Villanueva Prieto, Darío

2010 La transformación de la obra literaria: Los Macbeth de Roman Polanski y de Harold Bloom. En Morales Mena, Javier (comp.). *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada*. Lima: San Marcos.

Wachtel, Nathán

1973 “La vison de los vencidos: la conquista española en el folklore indígena.
Ideología mesiánica del mundo andino. Lima: Ignacio Prado, Editor.

Weber, David John

1994 *Ortografía. Lecciones del quechua*. Lima: Ministerio de Educación – Instituto Lingüístico de Verano.

Wölck, Wolfgang

1987 *Pequeño BreviarioQuechua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ANEXOS

TEXTO 1

PARA LA ESCENIFICACIÓN DE LOS AWQA DE PISCOBAMBA

VÍSPERAS

Antiruna chunchuyanti	Hombre del anti, chuncho del anti
Capitanapa yachasgallanchu	En la residencia de la capitana
Capitanapa yurisgallanchu	En la tierra donde nació la capitana
Aunquinruna tsatsayruna	Hombre viejo, bien erguido
Jorgorillamuy capitanata	Saca ya a la capitana
Puestochallamuy punkuchallamuy	Llega a su lugar, a su puerta
Montañera visperanchu	En las vísperas de la Montañera
Antiruna chunchuyanti	Hombre del anti, chuncho del anti
Cushirillashun alegrillashun	Alegrémonos, alegrémonos
Montañera de las mercedespa	De la montaña de las Mercedes
Visperallanchu	En sus vísperas.

IGLESIA

Tsaynam chunchu charayamuntzik	Ahora chuncho ya llegamos
Santu plaza plasantzikman	A la santa plaza, nuestra plaza
Tsaynun auquin charayamuntzik	Así hombre viejo ya llegamos
Santo templo templuntsinman.	Al santo templo, nuestro templo.

PROCESION

Aunquinruna tsatsayruna	Hombre viejo, hombre erguido
Montañerapa diallanchu	En el día de la Montañera
Montañerapa punchaullanchu	De la Montañera en su día
Chunchuyanti pasarachillay	Chuncho del anti has pasar
Capitanata	A la capitana.

Capitana noble warmi
Con voluntad adurayamuy
Montañera de las mercedes
Santu plaza plazantzinchu

Montañera de las Mercedes
Procesionllanta procecionllanchu
Aunquinruna
Quinsa kuti reverenciaycuy
Santo gloria gloriallanchu
Aauquin runa tsatsaruna.

WARU PASAY

Auquinruna tsatsayruna
Cuidado auquin cuidado tsatsa
Yanamayumantan shikuankiman.

Awqarunapa auquinninta
Cananmi auquin yachatsishunqui
Cananmi awga yachatsishunqui
Yanamayuman shikuankuiman

Cuidado awga, cuidado chunchu
yawar mayumantan unyanquiman
maymi awga monollaiqui
maymi chunchu lorollayqui
montañoero caycayarga
Loroyquita vuelaratsimuy
Monoyquita vuelaratsimuy.

ABAJO [AL DESCENDER LOS AWQA]

Gampa awga cañawarapu

Capitana, mujer noble
Adoren con (muchacha) voluntad
A la Montañera de las Mercedes
En la santa plaza, en nuestra plaza.

Montañera de las Mercedes
Su procesión, en su procesión
Hombre viejo
Tres veces has reverencia
Santa gloria, en su gloria,
Hombre viejo, hombre erguido.

CRUCE DE LA OROYA

Hombre viejo, hombre erguido
Cuidado viejo cuidado hombre
No te vayas a caer al río negro

Al viejo de los hombres salvajes
Ahora el viejo (nuestro) te va enseñar
Ahora, salvaje te van a enseñar
No te vayas a caer al río negro.

Cuidado, salvaje, cuidado, chuncho,
No te vayas a caer al río de sangre
Dónde, salvaje, (está) tu mono
Dónde, chuncho, (está) tu loro.
Siendo montañoero
Has volar a tu loro
Has volar a tu mono.

De ti, chuncho, el licor de caña

Aswallayqui
Nogapaga chunchun
Shura warapu
Mana ricaj chogarpunanchu.

Es tu chicha
Mío (en cambio), chuncho,
(Es) la chicha de jora
Fermentado sin que le miren.

TEXTO 2

PARA LA ESCENIFICACIÓN DE LA MUERTE DE ATAHUALPA

PRIMERA PARTE

CALLE AYWAY

Tzatta runa, visuy_runa
Warakakun qaparikur
-Aylli huiyau

PASA CALLE

Hombre erguido, importante
[Que] dando huajidos amanece
-Lo escucho bien

Sargentullay, vasallullay
Tawantinsuyo llajtallanman
-Aylli huiyau

Oh mi sargento, oh mi vasallo
a su pueblo del Tawantinsuyo
-Lo escucho bien

SEGUNDA PARTE

INCA JIPI

Sargentullay, vasallullay
Camarirlla, privinillay
-Aylli huiyau

SACANDO AL IN CA

Oh mi sargento, oh mi vasallo
ordena preveyendo (las cosas)
-Lo escucho bien

Apu Inca kikin monarca
Quri banconchaw hamaykunampaq

Señor Inca, el solo monarca
para que se siente en su litera de oro

-Aylli huiyau

Caminemos apu Inca

Sentaremos Atahualpa

-Aylli huiyau

Quri banca shumaq churashgachaw

Quri trono shumaq rurashaqchaw

-Aylli huiyau

RUEDA

Sargentullay, vasallullay

Lucirillashun rawrarillashun

-Aylli huiyau

Visuy runa, tsatsay runa

Incantsikpa chakillanchaw

-Aylli huiyau

RETORNO DEL INCA

Levantemos Apu Inca

Caminemos Atahualpa

-Aylli huiyau

Kuyaj ñusta, pishi ñustaykiwan

Kuyaj tropa tropallaykiwan

-Aylli huiyau

-Lo escucho bien

Oh mi señor Inca, caminemos

Señor Atahualpa, descansaremos

-Lo escucho bien

En el hermoso banco de oro

hermosamente fabricado

-Lo escucho bien

RUEDA

Oh mi sargento, oh mi vasallo

hagámosle lucir, hagámosle brillar

-Lo escucho bien

Hombre importante, bien erguido

[postrado] a los pies de nuestro Inca

-Lo escucho bien

RETORNO DEL INCA

Levantemos señor Inca

caminemos Atahualpa

-Lo escucho bien

con tu amada, con tu tierna ñusta

y con tu querido séquito

-Lo escucho bien

TERCERA PARTE

TUSHUPAKUY

BAILANDO

Tzatzta runa, visuy runa
Warakakun qaparikur
-Aylli huiyau

Hombre erguido, hombre importante
[Que] dando huajidos amanece
-Lo escucho bien

Tzatzta runa, visuy runa
Mayordomupa chakillanman
-Aylli huiyau

Hombre bien erguido, importante
[Postrado] a los pies del mayordomo
-Lo escucho bien

CALLE AYWAY
Qori cadena cadenaykiwan
Tzatzta runa, visuy runa
-Aylli huiyau

PASA CALLE
Con tu cadena, cadena de oro
Hombre erguido, hombre importante
-Lo escucho bien

Huk chunka chusku incakunam
KamachiyarganTawantinsuyota
-Aylli huiyau

Catorce fueron los incas
los que crearon el Tawantinsuyo
-Lo escucho bien

Voy al camino rey monarca
Voy al camino Atahualpa
-Aylli huiyau

Voy al camino, rey monarca
Voy al camino, Atahualpa
-Lo escucho bien

Caminemos apu Inca
Caminemos visuy runa
-Aylli huiyau

Caminemos señor Inca
Caminemos hombre importante
-Lo escucho bien

TUSHUPAKUY (ROMPE)
Sargentullay, vasallullay
Warakakun qaparikur
-Aylli huiyau

BAILANDO EN EL ROMPE
Oh mi sargento, oh mi vasallo
[que] dando huajidos amanece
-Lo escucho bien

Tzatzta runa, visuy runa
Mayordomupa chakillanman
-Aylli huiyau

Ima shumaqmi shuyamanki
Bien sentado en tu palacio
-Aylli huiyau

Parlarallamuy rimarallamuy
Rosas clavel shimillaykiwan
-Aylli huiyau

Makillaykiman plantaramushaq
Rosas clavelta ser mayordomo
-Aylli huiyau

RUEDA
Sargentullay, vasallullay
Kanchallillashun rawrillashun
-Aylli huiyau

Intipa tsurin, killapawawan
Raurarishun panchirishun
-ylli huiyau

TUSHUPAKUY (DIA CENTRAL)
Manco Capac, Mama Ocllo
Kamakuyargan Cusco llaktata
-Aylli huiyau

Hombre erguido, hombre importante
[Postrado] a los pies del mayordomo
-Lo escucho bien

Nos esperas con hermoso [atavío]
En tu palacio bien sentado
-Lo escucho bien

[Por favor] hablanos, conversanos
Con tus floridas palabras
-Lo escucho bien

A tus manos vamos a poner
De la mayordomía rosas y claveles
-Lo escucho bien

RUEDA
Oh mi sargento, oh mi vasallo
Hagamos abundar, hagamos brillar
-Lo escucho bien

Al hijo del Sol y de la Luna
Hagamos brillar y reverberar
-Lo escucho bien

BAILANDO EN EL DIA CENTRAL
Manco Capac, Mama Ocllo
El gran pueblo del Cusco fundaron
-Lo escucho bien

Tawantinsuyo llajtantsikchaw
Incallantsikta puritsillashuw
-Aylli huiyau

En nuestro pueblo delTawantinsuyo
A nuestro Inca hagámosle pasear
-Lo escucho bien

Intipa tsurin Atahualpa
Oro y plata macizada
-Aylli huiyau

Atahualpa, hijo del Sol,
Forjado como el oro y la plata
-Lo escucho bien

Apu inca rey monarca
Intipa tsurin, killapa wawan
-Aylli huiyau

Señor Inca, rey monarca
Hijo del Sol y de la Luna
-Lo escucho bien

TAMBO (PARA LA DEGOLLACIÓN DEL INCA)

Apu Inka rey monarca
Intipa churin Killapa wawan
Apu Inca Atahualpa
Quito llactaman pasarillargayki
Hanan Cuscupita shamurgayki
Wawgueki Huascarwan rimanakunaykipaq
Tsayta musiarmi llapanrunaykipaq
Llakikuyan wagakuyan
Gam incallantsik wañukunki
Francisco Pizarrupa makillanchaw
Allaw Inka, allaw Apullay
Aywakunki mana.

Gran señor, rey monarca
Hijo del Sol y de la Luna.
Gran señor, Atahualpa
[que] viajabas al pueblo de Quito.
Que viniste del *hanan* Cusco
a departir con tu hermano Huáscar.
Sabiedo eso todos tus hombres
Tienen tristeza y lloran.
Tú, nuestro gran señor, mueres
En manos de Francisco Pizarro.
Pobre inka, pobre mi señor
No tienes que partir, no.

TEXTO 3

PARA LA ESCENIFICACIÓN DE LA MUERTE DE ATAHUALPA

ADORACIÓN

I

Sargentullay, vasallullay
Santo qori gradas
Templuntsik punkullanman
-Aylli huiyau

II

Sargentullay tsatsa runa
Santo iglesiapa delantillanchaw
-Aylli huiyau

III

San Juna Bautista dichoso patrón
Colocado y adornado
-Aylli huiyau

IV

Sargentullay, vasallullay
Apu inkata pasaratsillay
-Aylli huiyau

V

Apu Inka rey monarca
San Juan Bautista adoraykullay.

ADORACIÓN

I

Oh mi sargento, oh mi vasallo
[Vamos] a las santas gradas de oro
A las puertas de nuestro templo
-Lo escucho bien

II

Oh mi sargento, hombre erguido
A las puertas de la santa iglesia
-Lo escucho bien

III

San Juna Bautista dichoso patrón
Colocado y adornado
-Lo escucho bien

IV

Oh mi sargento, oh mi vasallo
Has pasar al señor Inka
-Lo escucho bien

V

Señor Inca, rey monarca
Adórale a San Juan Bautista

-Aylli huiyau

-Lo escucho bien

VI

VI

Kimsa kuti adoraykuy
Bendicioninta mañaykullamuy
-Aylli huiyau

Adórale por tres veces
Y pídele su bendición
-Lo escucho bien

VII

VII

Sargentullay, vasallullay
Guiadorakajta pasaratsi
-Aylli huiyau

Oh mi sargento, oh mi vasallo
A la guiadora hazla pasar
-Lo escucho bien

RUEDA

RUEDA

Apu Inka rey monarca
Has cumplido tu obligación
Con toda devoción con toda voluntad
En delante de san Juan Bautista.

Señor Inca, rey monarca
Has cumplido tu obligación
Con toda devoción y voluntad
En delante de san Juan Bautista

TAMBO (PARA LA DEGOLLACIÓN DEL INCA)

I

I

Aukay shongo manaraq
Wiracochakuna kaptunga
Inkam karganki, apu kargayki
-Aylli huiyau

Cuando no habían los malvados
cuando no habían los Wiracocha
al Inca, al Apu, se lo cargaba
-Lo escucho bien

II

II

Paygam mana musiantsu
Maylapita shayamunganta

Él no sabe nada
del lado de donde han venido

Ima llajta ashiyangaykita

-Aylli huiyau

III

Apullayga tsaykunawan

Gorgatapis, gagatapis

Ishitsillanmi tutayatsillanmi

-Aylli huiyau

IV

Inka Atahualpa llakikuptinga

Patsapis kuyinmi

Killapis rupaypis tutayanmi

-Aylli huiyau

V

Francisco Pizarro yurimurninmi

Inka Atahualpata usharitsirgan

-Aylli huiyau

ni lo que buscaban en nuestro pueblo

-Lo escucho bien

III

Nuestro Señor, podía levantar

rocas y peñoleras

hacerlos caer, anochecer

-Lo escucho bien

IV

Cuando Atahualpa tiene tristeza

hasta la tierra tiembla

hasta la Luna y el Sol se oscurecen

-Lo escucho bien

V

Apareciendo Francisco Pizarro

acabó con el inca Atahualpa

-Lo escucho bien

TEXTO 4

DRAMATIZACIÓN DE LA CAPTURA Y MUERTE DEL INCA ATAHUALPA (VERSIÓN DE POMABAMBA)¹

Escena primera²

PEDRO.- General del ejército, ya queda la gente dispuesta como me dio la orden, pues el bárbaro está en su recreo, puede descansar.³

PIZARRO.- Vigilancia de un heroico pecho no admite ningún descanso. No sólo al descanso hemos de dar tributo de esta humana propensión, porque a lo más hemos de dar descanso para ver si podemos lograr de hacer tan gloriosa hazaña que hoy practicar esperamos, con el vencimiento de este bárbaro Monarca tan temido.

¡Ea, don Hernando de Soto, id al punto y decidle de mi parte al monarca Atahualpa que mi venida es de paz y no de guerra!

SOTO.- Señor, obedezco lo que me mandáis. Felipe, ven conmigo.

FELIPE.- Voy contigo, señor.

(Soto y Felipe salen a caballo hacia el castillo del inca)

PIZARRO.- Entre tanto vuelva Soto con la noticia del bárbaro, ¡valerosos españoles, apoderaos del castillo, que está despoblado todo, que así lo ha permitido el cielo y nuestro patrón San Juan Bautista que nos ampare y favorezca, como patrón de este dichoso

¹ Tenemos a la vista dos copias de la versión de Pomabamba de la muerte del inca Atahualpa. El primero es un manuscrito fechado en Pomabamba, 4 de marzo de 1933, y firmado por Andrés Ambrosio Retuerto. Esta copia, que podemos bautizar como “**CÓDICE RETUERTO**”, consta de 36 páginas numeradas, más 3 páginas adicionales sin numerar conteniendo los versos que se cantan en la representación. Al faltarnos la carátula, desafortunadamente, no disponemos del título exacto. Probablemente sea la que consigna la copia mecanografiada hecha 42 años después: DRAMATIZACIÓN DE LA CAPTURA Y MUERTE DEL INCA ATAHUALPA, fechada en Lima, 31 de marzo de 1975, con la indicación final de haber sido “imprimido” por Francisco C. Sáenz Moreno. Esta copia consta de 9 páginas numeradas a mano, y no consigna los versos finales consignados por el manuscrito de Retuerto. En espera de emprender

pueblo! ¡Oh, ayudante, dad la señal de nuestra entrada al castillo! ¡Disparen!

(Salen Soto y Felipe a caballo)

SOTO.- A dónde cielos cupo tanta gente, qué ciudad tener pudo tan larga capacidad; mas mi arrogante corazón no desmayáis en tan gran ocasión.

(Apease del caballo y siguen hacia el Inca)

SOTO.- ¡Monarca Atahualpa!

INCA.- *¿Wiracocha, dioschum kanqui? Pachayachanqui tiacushpa allin llapanta huillamay, ¿Imanintan kay llajtayman shamurkaique?* (“¿Viracocha, estás en dios? Tú que conoces la tierra avísame de todo. ¿Por qué has venido a este mi pueblo?”)⁴

SOTO.- ¡Monarca Atahualpa, de esta América afamada!, la fama de tus hechos, tu gran nombre, desde remotas playas extranjeras nos trajo hasta tus pies. ¡Rey poderoso!, el corazón no admiráis, el discurso no mancháis con desasosiego ni recelo que en el pensamiento tenéis. Que el haber venido con estruendo a daros la primera visita de mi embajada, no admiráis por ahora. Solicito la ocasión y oídme atento [lo] que quiero deciros en breve razonamiento.

INCA.- *¿Imatam nin Wiracocha, Tupamaro?* (“Qué es lo que dice el Viracocha, Tupamaro?”).

FELIPE.- *Wiracocha ninmi ari , amash imatapis songoi que huiyangachu, huiyanayquitash paycaca mañashunque, huiyanayque kaptinga huillashunque.* (“Sí, el

un trabajo mayor de una edición crítica, consignamos, en un pequeño aparato crítico, las variantes operadas por la copia de Moreno y también por la versión que ofrece el historiador Wilfredo Kapsoli. Los errores ortográficos y de concordancia los corregimos sin ninguna indicación.

² Esta indicación única, naturalmente evoca la estructura del teatro occidental. Pero al no mencionarse más escenas, pues la pieza es un continuum, se evidencia que este texto está ligado a la tradición oral andina.. Es decir, no fue escrito, a la manera del Ollantay, para ser representado en un auditorio cerrado. Por otro lado, teniendo en cuenta la simultaneidad del teatro quechua de la oralidad, ocurre lo siguiente: si nos ubicamos en la residencia del inca para acompañar desde allí la evolución de la danza y la representación teatral, nuestras observaciones quedan de lleno en el campo de la oralidad. Pero si nos ubicamos en el campamento de Pizarro

Viracocha dice que tu corazón nada escuche, lo que tienes que escuchar él mismo te lo dirá, lo que has de escuchar, él te avisará.”).

INCA.- *Wiracochata huillay, tocoyta huellamachon*. (“Dile al Viracocha que me avise todo.”).

FELIPE.- Señor don Hernando de Soto, el inca Atahualpa dice que prosigáis a todo lo que sois enviado.

INCA.- *Chaynao captinga allim Topamaro, huillay Viracochata allinta cushicuspamie camachicoshcanta huiyá*. (“Si es así está bien, Tupamaro, avísale al Wiracocha que me alegra mucho oír lo que le han ordenada”).

FELIPE.- Don Hernando, el inca dice que mucho se alegra y todo sea la paz.

INCA.- *Wiracochata caita apay. Don Francisco Pizarrota huillanillanqui huiyame tucuy camachiscanta allinta coshicoshpami payhuan requinacushac*. (“Al Wiracocha llevale este [mensaje], avísale a don Francisco Pizarro que he oído todo lo que ha mandado y estoy muy contento de poder conocerme con él”).

SOTO.- ¿Y qué me dice el inca?

es posible percibir la presencia dominante del libreto, es decir, de la tradición escrita que con fuerza avasalladora se incrusta en la tradición oral; aunwuie, obviamente, sin anularla, ni mucho menos..

³ La diferencia más saltante entre ambos textos se advierte en el nivel del manejo lingüístico. El lenguaje del manuscrito, muy cercano al castellano de Waman Poma, presenta como rasgo característico el motoseo, lo que evidencia que el copista fue un indio alfabetizado. En tanto que la copia mecanografiada, denota a una persona ya en dominio de los códigos de la cultura occidental, evidenciado en su preocupación por corregir los errores de su predecesor. Esta situación podemos advertir en el parlamento inicial. Retuerto transcribe: “General del ejército ya queda la gente dispuesto como mi dio la urden, pues el bárbaro está en su recreo, puede descansar”. Moreno corrige el motoseo, aunque al final incurre en error de concordancia: “pueden descansar”.

⁴ En las copias no se ofrecen las traducciones de los textos quechuas, suponemos, a causa del creciente bilingüismo en la zona de Pomabamba que hacia innecesaria esa preocupación. La copia que transcribe Kapsoli consigna una traducción, aunque sin indicar a quien corresponde dicha traducción; aunque probablemente sea del mismo historiador, dado su condición de quechuahablante. En la presente transcripción proponemos nuestra propia traducción encerrando los enunciados castellanos entre paréntesis y comillas.

FELIPE.- Dice el inca Atahualpa que le digáis a don Francisco Pizarro que oyó gustoso todo lo que ordena en la embajada que le diste, y que verse con él desea, que será en breve tiempo.

SOTO.- ¡Quedaos con Dios!

(Se regresan)

INCA.- *Viracocha pacha yachanque poshasonque, Quisquis, Calcuchimannam Wiracochanapa cacllanta tocoillanta, requiyarcoina ama shoncoiquecona mancharincacho.* (“Cuando el Viracocha les lleve, Quisquis, Calcuchimac, de Viracocha para conocerle su rostro, y todo lo de él, para conocerle, no dejen que sus corazones se acobarden”).

(Cantan las pallas. Iban a Los Baños)

PIZARRO.- Parece que el bárbaro vive muy confiado, ni el rumor del estruendo, señal de nuestra entrada al castillo no ha [o]ido.

PEDRO.- Como es tanta la algazara y vocerío de la gente con la novedad de la embajada, y al ver gente nunca vista, no pudieron dar campo ni lugar, todos quedaron [en] confusión con el susto asombrados. Mas si la vista no me engaña allá lejos un bulto veo venir, que el aliento parece le[s] ha ido según lo que caminan.

PIZARRO.- Por mi orden dad fuego otra pieza, para que el bárbaro Monarca y la multitud [de] indios acaben de amedrentarse; entre tanto prevengamos, y don Hernando de Soto apresure el paso para dar visita y embajada.

INCA.- *Quisquis, Calcuchimac, tocoi runayquiconata camachiyanqui rumincunahuan, chanpincunahuan shayamonanpac, Viracochaconata puchucachinapac, ama Quisquis, Calcuchimac, shongoiquiconata manchaconcacho.* (“Quisquis, Calcuchimac, con todos sus

hombres dispongan para que vengan con sus piedras y porras para aniquilar a esos Viracochas. Quisquis, Calcuchimac, no dejen que sus corazones se acobarden”).

CATEQUILLA.- *Tocoiniquimi imayashac, Apu Inca, camca nocahuan shamonqui, Apu Inca, campamonaimiquen ruracanca.* (Bastantes vamos a ser, señor Inca, tú vas a venir con nosotros, va cumplirse tu voluntad).

INCA.- *Ronaiquiconata Quisquis camachinqui, tocoi huañochinancanahuan shayamosnananpac, viracochacota canata huanochinanpac.* (A tus hombres, Quisquis, vas ordenar para que con toda clase de armas mortíferas para que vengan a dar muerte a los Viracochas).

QUISQUIS.- *Nam apullay camachircana.* (De esa manera, mi señor, se ha de ordenar).

PEDRO.- Gracias a Dios, señor don Francisco Pizarro, que después de tantos trabajos, riesgos, ansias, desdichas, sustos y penas por los más remotos lugares de esta América afamada que hemos padecido tanto, ya tenemos descubierta la multitud de indios que tanto solicitamos; mas aquí llega don Hernando de su visita y embajada que le mandaste.

(Llega Soto)

SOTO.- Señor don Francisco Pizarro, habiendo ido solo por su mandato [en] embajada al monarca Atahualpa en el campo de su recreo, de su venida y llegada, no hacerle [la] guerra sino la paz, oyó gustoso y admite con el seguro de esta palabra, y al tiempo de su profesión (sic) que hizo diciéndome por nuestro rey señor que obedecía y obedecerá, donde quedó suspenso; y volviendo a su acuerdo preguntóme en su idioma que si Carlos V era monarca como él, y dando Felipe noticia de ello en su lenguaje, respondió que el Monarca se vería contigo en breve tiempo.

PIZARRO.- ¡Ea, San Juan Bautista, vuestro gran favor nos valga y favorezca en este feliz día! Valerosos capitanes. Ea!, valientes soldados, acudimos a visitarlos [a] todos esos para que no sigan el avance, todos esos indios. Mas deteneos al ejército hasta que vuelvan. (Quisquis, Calcuchimac y Catequilla salen hacia el campamento de Pizarro).

INCA.- *Cay tablillata, pulkanata, chambinata, apayai viracochacunaman y huillanqui llapan niscaita.* (Esta tablilla, escudo y porra lleven donde los Viracocha y avísenle todo lo que he dicho).

(Cantan las pallas): *Canca shuncucuna / manarac Viracochaco captinca / Incanam carcaiqui / Apunam carcanqui / Aylliniyau, aylliniyau.* (Había corazones valerosos / cuando todavía no habían los Viracochas / estaba el gran señor / ¡digan bien, digan bien!

PEDRO.- El campo que de aquí vemos está cubierto de gente nunca visto, creo es el ejército del Monarca Atahualpa, mas por esta parte, tres bultos veo venir.

PIZARRO.- No os desalentéis, cobardes, al ver la multitud de indios y ánimo[s] valerosos españoles, esforzados capitanes de mi ejército, pongan en orden a los de su compañía, con la esperanza de dar alcance y ver rendidos a todos estos bárbaros con bendición y gran favor de nuestro padre San Juan Bautista, que siempre nos ha manifestado (¿favorecido?) cuando pasamos (¿penurias?) en la Nueva España. ¿Mas qué quieren estos infieles, Felipe?

FELIPE.- Señor, esperad, que lleguen.

(Llegan los embajadores del inca al campamento de Pizarro y los tres con mucha[s] reverencia[s] dicen: *Cápac Viracocha, Cápac Viracocha, Cápac Viracocha.* (Gran señor, Gran señor, Gran señor)

PIZARRO.- Mas qué dicen estos infieles, Felipe? ¿Has entendido bien?

FELIPE.- Sí, señor, entiendo, que digan todos (sic) su embajada.

CALCUCHIMAC.- *Apu Atahualpame camachiman, cay polcanata, champita, tablillata, chaquiquiman choraninaipac.* (“El señor Atahualpa me envía este escudo, esta porra y esta tablilla para depositar a tus pies”).

(Ponen a los pies de Pizarro)

QUISQUIS.- *Apui[n]ca chaiconawanmi jircatapas, gagatapas isquichin, paschacama, pacta-pacta chaisina tosiniquita isquishonquiman mana allí shongoiquikaptinca, chaipime willaj Viracochamanarac pauan recenaicaptiqui, paica allinta coshicoshpame Viracochata requishacme nin, chaipacmi runanconata camachiyaman chaquiquiman chayamonapac, paicamanan mossiancho maillactapita shamushcaiquita imata ashishnaiquita.* (“El señor Inca con estas armas derriba cerros y rocas, ...así mismo tu gordura te puede hacer caer si no es bueno tu corazón, por eso te aviso Viracocha cuando todavía no le conoces s. Él se ha alegrado mucho, Viracocha, diciendo voy conocer a ellos, por eso ha enviado a su gente pa ra que se llegen a tus pies, pues él no sabe de dónde han venido (ustedes), tampoco qué es lo que buscan”).

PIZARRO.- Bien lo habrás entendido toda la embajada que han dado, decidme al momento lo que han dicho.

FELIPE.- Dicen que su rey Atahualpa os envía la embajada en esta tablilla que es de su rostro la pintura antes de verse contigo, este palo es el cetro que es el oro del Monarca como de rey en estas indias occidentales, con ellos derriban cerros, puentes, murallas, y cuanto a su poder resisten, que derribarán a todos los de su ejército aunque sean más fuertes que una roca; y que esto se avisa en señal de que lo guardes a su Rey el seguro que le ofreciste, sin faltar nada a tu palabra; si en caso que no cumplas lo prometido, ha mandado su R, determinen y dispongan innumerables ejércitos y nos vuelvan en ceniza, humo y polvo.

PIZARRO.- Monarca altivo, en la lid nos veremos, tu arrogancia y soberbia por mis brazos y este acero será humillado y destruido, que con toda la multitud de indios que me

amenaza vuestro Rey, no podrá atreverse a mi poder, porque lo que tengo es de Dios, él es el [que] gobierna cielo y tierra, después de haberlo creado todo cuanto vemos con su infinito poder, cuya fe sigo procurando [para que] sean cristianos; y viéndose en la misma rebeldía el monarca Atahualpa, en la fe verdadera que tenemos, y si no quiere creer, en menos de tres horas lo tendré vencido y a mis pies rendido a todos vosotros.

(Bota la tablilla)

FELIPE.- *Apuiquiman ayhuacollai runacona.* (“Vuélvanse donde su señor, hombres).

PIZARRO.- Felipe, es tiempo que sin dilación vais donde el inca Atahualpa a decirle de mi parte que toda su embajada ha sido de guerra, lo cual ha prevenido [¿provocado?] que daré bien por tenerlo preso o muerto, y toda su gente mullida; que así lo permitirá nuestro padre San Juan Bautista, que verme en estas calamidades de hambre, peste, guerra y sed, que hemos padecido por los más remotos lugares que hemos transitado desde que salimos de Tumbes, por entre riscos y peñas; y al fin hemos logrado llegar a estos parajes, solo para que sean cristianos, y crean en la verdadera fe que tenemos, y conozcan a don Carlos V por único rey, y [se] rindan a su obediencia [como] vasallos suyos.

FELIPE.- Señor, obedezco lo que mandáis.

PIZARRO.- ¡Yo, un Imperio a la España he ofrecido, y un Imperio a la España daré! También tanto descanso me impacienta, no más soldados estaréis ociosos. Soto ya explora con mirada atenta los valles y collados primorosos de la fértil comarca, donde mañana llevaré mis tiendas, donde sé halla [está] situado Cajamarca. Pronto-pronto que fieles y audaces, por Dios y la patria, sabremos morir; de Cortez heroico los mismos portentos, con gloria y contento sabremos cumplir, hasta los abismos la insignia llevemos, y sobre esos tronos alcemos al Dios verdadero que nos trajo aquí; la cual creo conquistar en abierta lid. A estos salvajes vencer debemos o entre sus manos pereceremos; aquí los ojos del mundo entero sobre nosotros fijos están; fama de ilustres héroes tendremos, o eterno oprobio nos cubrirá. ¡Ah de la guardia! ¡Oh [el] ayudante!

PEDRO.- Señor, obedezco lo que me mandáis.

PIZARRO.- Entretanto vuelva Felipe a dar la embajada del monarca Atahualpa, id al punto de nuestro campo, a la seña y contraseña, a que [¿preparamos?] la emboscada y luego al punto vengán por lo más oculto para poder lograr la empresa que solicitamos.

PEDRO.- General del ejército, obedezco lo que me mandáis.

(Cantan las pallas.

Llegan con mucha cortesía los enviados del Inca a Los Baños)

QUISQUIS.- *Apollainam viracochacunata recsimorcanna, huellarome camachimascaiquita.* (Mi señor, a los viracochas he ido y les he avisado [el mensaje] que me enviaste.)

INCA.- *Manachum imatapis niscan?* (“¿No han dicho nada?”).

QUISQUIS.- *Nam ari apu tuquita hueyanimurcuna.* (“Sí, mi gran señor, hemos escuchado de todo”).

INCA.- *Quisquis, Calcuchima, imatam nicanqui; Catequilla, imatam jamutanque, imatam rurashon.* (“Quisquis, Calcuchimac, ¿qué es lo que están diciendo?, Catequilla, qué es lo que estás avizorando, qué es lo que vamos hacer?”).

LOS TRES.- *Imatapish cam camachiscaiquita ruracanca..* (“Cualquier cosa que ordenes, eso mismo se hará”).

AMAUTA.- *Llapan nunacunata camachinque, llapan viracochaconata allpaca contayta (?) rorayanpac.* (“A todos los hombres vas ordenar para que a todos los viracochas los pulvericen como tierra.”).

INCA.- *Yachac Amauta, riricumunqui imanau cashcanta.* (“Sabio Amauta, vas a saber todo lo que acontece”).

AMAUTA.- *Allim Apullay.* (“Está bien, mi gran señor”).

INCA.- *Cutin huillamay, Amauta.* (“Regresando me has de avisar, amauta”).

AMAUTA.- *Manam imapis cancanchu, Apullay.* (“No hay nada, mi gran señor”)

INCA.- *Ama chaita rimaichu, ama sutuyachimaichu, allillamanta cay, tiaraypa tiacushpa huillamay.* (“No digas eso, ¿no me aflijas?, estate no más con bien, oriéntame para hacer el bien”).

AMAUTA.- *Allishllari, apullay.* (“Está bien nomás, mi gran señor”).

INCA.- ¡Amauta! (“Sabio!”).

AMAUTA.- *¡Apullay!, ¡Incallay!* (“¡Señor mío! ¡Inca mío!”).

INCA.- *Yachacmi canqui, cai tucoita mushiarishpami, shongolla mancharin, llaquicurishpam, pachac cancaririquinirqui, tocoi shoncoiquihuan, Huaira, [cha]quiquihuan, mushyamunqui.* (“Eres sabio, sabes y conoces todo, mi corazón está asustado, y lleno de nostalgia... con todo tu corazón, con tus pies de viento, vas a averiguar”).

AMAUTA Y GUAIRA (los dos juntos): *Allim ari apu Inca.* (“Está bien, gran señor inca”).

INCA.- *Cam Amauta huiyarinqui imanau cashcantapis. diosninchicunata ricushpa, cunaima nocapis cosishcainitapis llaquicoinintapis, campis, Guaira, camachinqui tucuy nunayquiconata, camachinqui viracochacunata puchocachinanpac.* (“Tú Amauta, vas escuchar la voluntad de nuestros dioses, también mis alegrías y mis tristezas; también tú, Guaira, vas a comunicar todos mis deseos, para que aplasten a los Wiracochas.”).

GUAIRA.- *Apu Inca, aihuarcami, ourircami, huiyaynami diosninchicunata iñitsta ricuriami, tutayashcatami quillaitapis, coillorconatapis ancha llaquicoipactam ricunachicchaime apu shuncollay cai tocoita yachaspsmi totayshca, campa causaininta puchucachinanpac nam ari camarin chanpinanconatas. Nunscuns sapaillacona quiparisac.* (“Gran señor Inca, estoy andando, estoy oyendo a nuestros dioses..... ya anochecido, a la luna y a las estrellas con mucha nostalgia nos vamos,... por tu vida.....

INCA.- *Imatam huillamanqui, guairachaqui, nocatachou llaquichimanqui.* (“Qué es lo que me estas avisando, pies de viento, que a mí me causas congoja.”).

GUAIRA.- *Manan diosninchicunahuampis recaita munamancho, campa ...niquita mushianapac.* (“Nuestros dioses no querrán ni mirarnos para no saber de tu llanto”).

INCA.- *Aihuay huillanqui nunaiquiconata, camaricuchon tocuillanconahuan cai viracochaconata puchocachinampac.* (“Anda avísales a tus hombres que se dispongan con todas sus armas para que destruyan a estos viracochas.”).

(Llega Felipe adonde el Inca)

FELIPE.- *Apu Inca.* (Gran señor Inca)

INCA.- *Pim canqui.* (¿Quién eres?)

FELIPE.- *Noca huaccha choriqi, Felipe Topamaro.* (Yo soy tu pobre hijo, Felipe Tupamaru).

INCA.- *Maymi llactayqui?* (“¿Cuál es tu pueblo?”).

FELIPE.- *Llajtai, Apu Incallay, nocaipa Tumbes shutiyucmi.* (Mi pueblo, mi gran señor, se llama Tumbes).

INCA.- *Imamantan cai llactaiman shamurcaiui.* (¿A qué has venido a este mi pueblo?).

FELIPE.- *Apu Inca, Viracocham camachimán cam apuymán porinaipac, nonacona rimashcanta huillanaipac cam apuy rimashcaiquitapis yachachinaipac, tocoita mushiachinaipac.* (“Señor Inca, me envía el Viracocha ante ti, mi señor, para escuchar lo que dicen las gentes y avisarle también lo que tú digas, para enseñarles, todo lo que tengo que enseñarles.”).

INCA.- *Allim ari chainau captinka, Topamaru.* (Si eso es así, está bien, Tupamaro).

FELIPE.- *Apu Inca caire huellac tucuita canaita cai viracochaconam llactanchicman shamurcan cam apullaipata causaininta puchucachinampac, caita yachashpam allinta manchari.* (“Gran señor Inca, así debo avisar muchas cosas, estos Viracochas han venido a nuestro pueblo a destruir tu vida, mi gran señor, sabiendo esto mucho me espanto”).

INCA.- *Ama manchacoicho huillamai tocoiyachashcaiquita imanaupiq cashcanta. manachom nuna canqui* (“No tengas miedo, avísame todo lo que sabes, lo que sea. ¿acaso no eres hombre?”).

FELIPE.- *Apu Inca, don Francisco Pizarro ninme manarac pacha tutayaptinsi Intipis coñoriptinshi, causainiquita puchucachinca, chaitan ari apullai, llaquicoshpa caitahuillaicuj nunanconata riconanckiepac, caita huillacuj, allinta manchaipacta, cullosapashca shimiyaecta, chunchos silluyucta, tahua chaquihuan, llactanchicman shayamurcan, tocoi illapanconahuan, jatun siquinconahuan, sapaninconahuanmi, cai*

tocoi ashimoiota porimorcanme, manam ari recsimonacho chai sina nunaconata, chaitam allapa chunchos pacari, apullai nunaiquiconata tocoillantahuan camachinqui chai viracochaconata collochinampac mana llactanchicchau tiacoyananpac. (“Señor Inca, don Francisco Pizarro dice que antes que anochezca, cuando aún calienten los rayos del sol, va acabar con tu vida, por eso, mi señor, teniendo mucha tristeza te aviso para que conozcas a esa gente muy temible, sus bocas son como tronco encendido, y sus pies como arcilla. Han venido a nuestros pueblos con sus armas de fuego, con sus grandes culos, con sus maldades; por eso a esos hombres que son muy malvados ordena a tus hombres para que los exterminen y no vuelvan a nuestros pueblos).

INCA.- *Ama chaita nimaycho, ama ñotocachimaycho.* (No me digas eso, no me aflijas).

FELIPE.- *Cai huillashaiqui, chicallami (¿?) canca, campa nunayniquihuan ripucollashac, Apu Incallay.* (“Esto que te estoy avisando, así ha de ser, con tus hombres me quiero ir, Gran señor, inca mío”).

INCA.- *Ripullai Topamaro, uillanqui wiracochata, nocaihuan riquinacochom utcaylla.* (“Regresa Tupamaro y avisa a los Wiracocha que conmigo que se conozcan”).

FELIPE.- *Allim Apu Inca.* (Está bien, Gran señor Inca).
(Llega Amauta)

AMAUTA.- *Nam ari camachimashcaiquita, riconaconca mana reconaconata ama, Apu shonguiqui mancharincacho, llapan nonaiquiconataichichishon.* (“He hecho lo que me has mandado... Granseñor tu corazón no ha de espantarse, a todos tus hombres hay que levantar”).

INCA.- *Calcuchimac imatam ninqui, Imatam jamutanqui, Imatam rorashon.* (“Qué dices Calcuchimac,... qué es lo que vamos hacer”).

QUISQUIS.- Apu Inca, nunanchicconatam camachishon llapan viracochacunata allpa contayman tetrachinanpac. (Señor Inca, a nuestros hombres hay que ordenar para que todos esos viracochas lo coviertan en polvo”).

INCA.- Yachac Amauta riricomonqui Viracochata. (“Sabio amauta,... a los viracochas”).

AMAUTA.- allim ari apullay. (“Sí, está bien mi señor”).

INCA.- Amauta cutin huillamay. (“Amauta, regresa y avísame”).

AMAUTA.-Apu incallai chicallami cai huillashaiqui canca. (“Gran señor inca mio.... Esto te avisaré....”).

INCA.- *Ama chayta huillamaicho, ama rotoyachimaicho, allillamanta caytiacoshpa tianaypac huillamay.* (“Eso no me avises, no me aflijas, ...

AMAUTA.- Allim, Apu Inca. (“estña bien, señor Inca”).

INCA.- Tucui imatapis recamushcaiquita, yachashcaiquita, manachon yachanqui, chaipacmi yachac canque. (“Todo lo que has visto, todo lo que sabes, acaso no lo sabes, para eso eres el sabio”).

AMAUTA.- Aumi apu, musiamtan yachainitam llapantam chaita huillacchaimi pachacanca. (“Sí, gran señor, mi conocimiento, mi saber todo he de avisar ...”).

INCA.- Cai huillashaiquita ricushac chican cashcanta chai pachacaptinca tocoiningona ushianinca, pachac-estim huillac, causainimi ricumurcami, chaicon muncana, viracochapa maquinhuanmi causainilla puchocanca, huasiquiman manayaiconquicho pishcocunam tiaranca, chaitam ancha manchaipacmi cayanca, shoncollaimi chonchosshpa manatam huillanaipac callpaipis cancho, mamacona huillac, mamaconita, nuchtanchicconata,

pallanchicconata, amasaquiriyanquicho, paiconas shamollaptinca allpa contaitororayanque viracochacunata manari pachayamushcana viracochacona riconaconapac, nocaipis sinchi nunanca, coshicoshpan huillararcoj cai llactanchicman chai simuntin tocoillanchic chasquinanchicpac, nam arimosianima causanita puchucachinanpac. (se levantan) cancaita chainocaptinca, Catequila, Quisquis, Calcuchima ricarir saquirayanqui, tocoillaiquiconahuan ishquechiyanqui viracochacona mana huasiuiconaman tianianpac, noca tianaipac. (“Mi muerte se está acercando por las manos de los Wiracocha, son espantables. Mi corazón está agitado, no puede avisarme, tampoco tengo fuerzas, que los hombres avisen a las señoras, a las princesas, y a las damas, no lo aflijan más, si ellas vienen. Si los Viracocha han venido habrá que conocerlos, nosotros también como hombres fuertes nos alegramos de recibirlos en nuestra tierra, pero conoscamos por qué quieren destruir nuestra vida; si es así que mire Catequila, Quisquis, Calcuchimac, como preparan mi caída...”).

PIZARRO.- Arrogantes españoles, hijos del invencible Marte, deteneos; en este sitio, hagamos mansión, para que con fortalecidos alientos y no sea flemático la cólera en la guerra, pues según la señal tienen los nuestros todo el castillo circulado aunque el ejército de Atahualpa cubre todo el campo de innumerables indios, nosotros con la poca gente de nuestra compañía y con la fe que tenemos esperamos la victoria; y para lograr el intento que [a]guardamos, se determine al punto de nuestra emboscada y den fuego las piezas correspondientes y con prontitud derriben de sus andas al monarca Atahualpa, y con esto y los estruendos de los cañones quedarán amedrentados los indios de su ejército formado sus escuadrones huirán, y el vencimiento será nuestro victorioso en este día feliz.

CANTAN LAS PALLAS: *Auca...* (“Enemigo...”)

PADRE.- Invicto señor, don Francisco Pizarro, aunque el campo del monarca Atahualpa está cubierta de innumerables indios y los tiene prevenidos en son de guerra, y así de nuestro ánimo valiente en toda empresa, confío que serán cristianos o derribados; mas con vuestra licencia quiero verme con él y encaminar acerca de nuestra santa fe y logremos que se bautice este monarca miserable y sea cristiano y no se pierda este alma por falta de

diligencia, pues fuera gran desdicha faltarle con el remedio y para esta empresa váyase Felipe conmigo a dar de entender.

PIZARRO.- Reverendísimo padre, Dios le abra el entendimiento y le encamine a la Santa Fe para que persevere en ella.

INCA.- *Nunanchicta tocoillanconatahuan poshason.* (“Llevemos a nuestros hombres con todas sus armas”).

PADRE.- Monarca Atahualpa, vuestra licencia pido.

INCA.- *Nuna yorachuyayere shamorcaiqui huarmisina pachallicusca imatam ninqui.* (“Hombre blanco... que has venido como mjer vestido que es lo que dices”).

FELIPE.- *Apu Inca yurac oyayoy nuna canhuan riquinacushac ninme.* (“Señor Inca, el hombre de vestido blanco contigo dice quiere conocerse”).

INCA.- *Aume ari requinacushac.* (“Está ben, conozcámonos”).

FELIPE.- Ya tiene licencia vuestra paternidad para que le veáis y le habláis.

PADRE.- Monarca Atahualpa de estas indias occidentales temidos de nuestro Gobierno y de los tuyos aclamados por ser tan poderoso y recto; a deciros vengo y a enseñaros que hay un solo Dios verdadero, que son tres personas distintas, la segunda persona de la trinidad santísima que es el Hijo, se hizo hombre por nosotros en un portal pobre y murió en una cruz de olivo por todo el género humano, y al tercer día resucitó con su propio poder, y a los cuarenta días desde su pasión y resurrección subió a los cielos, y en su lugar dejó al Pontífice de Roma, su vicario en tierra que administra en la Iglesia de Cristo, nuestro señor, que nos gobierna en la cristiandad. El cual con la potestad que tiene le ha dado estas tierras de indias occidentales al católico rey de España, don Carlos V que dios

gué; y él ha mandado a don Francisco Pizarro, para que [en] su nombre tome posesión de ellas y todos reciban el santo bautismo y crean en la fe de Jesucristo, nuestro señor, que es el verdadero camino de la gloria, y si despreciando tus creencias falsas y abusos que ciego te tienen; crees en la fe que te digo y que hay un solo Dios verdadero, te bautizaré, que sin ella irás despeñado a los profundos infiernos sin remedio para siempre.

INCA.- *Nimai tocoi rimashcanta, Topamaro, imatam niman?* (“Dime todo lo que ha hablado, Tupamaro, ¿qué es lo que ha dicho?”).

FELIPE.- *Tocoy Diosninpac nishcanta suc sapallan cashcanta iniptiquicash unu umaiquiman ichamuno camana chaicashayhuanqui, ancha milai manchaipac yacaconaman, mana ushcaipac huinaypac ropachishunaiquipac.* (“Si reconoces a su único Dios te bautizará echándote agua a la cabeza, pero si no con seres aborrecibles te has de condenar para siempre y arderás en los infiernos”).

INCA.- *Canan huiyami, Intillatame recera circame, yoracuyayoc nona manam Dios nishcaiquita muciarcacho mana sicorcacho apu yaya cancanta, manam yacharcacho, canan muciashpami allinta llaquiri, llactaconata nonaiconata paipa maquimpe manatac saquiricoshaccho nuna yuracuyayoc cai tocoi huillamascaiquita chican cashcanta musiacho, chai Pontífice nishcaiquita iñinapac.* (“Hoy conocerán a mi Dios Inti, pues yo no entiendo al creador de ustedes, no sé si será bueno o malo, si ha creado pueblos y hombres, ni tampoco del llamado pontífice”).

FELIPE.- El Inca, reverendísimo padre, dice que cómo sabrá lo que le dices por la fe y Pontífice para que crea.

PADRE.- Monarca Atahualpa, en este Breviario que está en mis manos está escrito todos los Santos Evangelios en los que debemos creer, todos los misterios de la fe católica que Jesucristo, nuestro señor, nos predicó y enseñó por medio de nuestra Santa Madre la Iglesia.

INCA.- *Cumai ari ricanapac, chican Dios cashcanta huillamanampac.* (“Dame, pues, para conocerle a ese Dios y para que me avise”).

FELIPE.- Padre, el Inca pide el libro que quiere saber lo que le dice y le diga al oído si hay Dios, y le enseñe todo.

PADRE.- Tomad, Dios te abra el entendimiento para que conozcas el error en que estás y abracés la fe de Jesucristo.

(Recibe el libro, después llevando al oído, a la vista y a la cabeza).

INCA.- *Cai mai ari huillamancho, ma ari remachon cai, manam imatapis nimancho, manam huillamancho cai pishcocona cachitacashca , corocona llocatacoshca manam huillamancho, amallai mosiancho, nahuillai recancho, rinrillay huiyancho, shimillai yachancho, shongollai musiancho, shimillai rimancho.*(Esto nada me dice, no dice nada, nada me avisa. Estos garabatos de pajarillo o huellas de gusano, nada me avisan, mi cabeza no entiende, mis ojos no ven, mis orejas no oyen, mi boca no le encuentra gusto, mi corazón no siente, mi boca no habla).

(BOTA EL LIBRO)

PADRE.- Arrojó los Santos Evangelios, ¡Venganza cristianos! ¡Salid, que yo os absuelvo!

PIZARRO.- Valerosos capitanes, hijos del valor romano, que entre marciales estruendos que pasmó nuestra braveza, cuyos pechos generosos pueblan en estos mares ¡A las armas!

PADRE.- Gran general, invicto heroico en las hazañas, suspended vuestros aceros, no los mancháis en este Monarca tan humilde.

PIZARRO.- ¡A ellos leones feroces, ninguno quede con vida! Nuestro Patrón San Juan Bautista nos ampare y favorezca. ¡A las armas! ¡A las armas! ¡Guerra! ¡Guerra!

(EL INCA BOTA EL CRUCIFIJO)

PADRE.- ¡Arrojó la cruz, venganza cristianos, prendedlo!

PIZARRO.- Monarca altivo, ya con tu poder vano vencido estáis ya a mis pies rendido, el señorío que ostentabais tanto hoy conocerás postrado. ¡Ohla, ayudante, prendedlo a este bárbaro Monarca!

(LLEVAN PRESO)

PIZARRO.- Esforzados españoles, por vuestros corazones valientes ya tenemos prisionero al Monarca altivo; ahora es preciso que procuremos reducirlos para que sean cristianos él y sus súbditos y a no conseguir, pues bien que acaben con la vida.

(CANTAN LAS PASLLAS):

Inca Atahualpa / llaquicoptiki / pachapis cononunme/ quillapis totayamunmi /Aylliviau
(“Inca Atahualpa / porque estás triste / la tierra también tiembla / y la luna se oscurece”).

SOTO.- Señor don Francisco Pizarro ya tenéis prisionero al Monarca infiel de estas Indias occidentales, quienes se hallan irreducibles a creer en la fe y ser cristianos; pues a tanta rebeldía que paguen con la vida a rigor de vuestros brazos poderosos dejando de esta hazaña memorable un ejemplo para que así los sirva a los demás bárbaros que quedasen con la vida por vuestra piedad.

PIZARRO.- Señor don Hernando de Soto, conviene por lo prometido como el precepto nos enseña de ganar todo en buena guerra, y así desde luego en ello vengo y determino sin dilación vais a ver al monarca Atahualpa en su prisión y darle todo partido para hacer las capitulaciones que nos permite y para ello váyase Felipe a dar de entender a ese monarca altivo.

SOTO.- Señor, obedezco lo que me mandáis. Felipe, ven conmigo.

(SOTO LLEGA A LA PRISIÓN DEL INCA)

SOTO.- Monarca Atahualpa, las capitulaciones quedan terminados, vengo de parte de nuestro jefe a darte todo partido como el precepto nos lo enseña de ganar todo en buena guerra, y esperaremos de que resuelvas lo conveniente a fin de practicar la capitulación que ordena después de una lucha y sobre todo victorioso y feliz a favor nuestro y declararte vasallo del rey de España, don Carlos V que Dios guarde.

INCA.- *Imatan nin, Topamaru?* (¿Qué es lo que dice, Tupamaro?).

FELIPE.- *Nicanmi ari Apu Inca, don Francisco Pizarrosh cachamun cam apuyta huillashonaiquipac, imanishkaiquita cay huatarashkaiquipita, llocsichishonayquipac.*
(“Señor Inca, don Francisco Pizarro le envía para que te avise cómo te libraras de la prisión en que estas”).

INCA.- *Huillay viracochata allintam cushicuri, tocoy munayquicunata, cay huatarashcai cananpac imata monayashcanta, musiachimanchom, quillairaycu, coriraicu captinca cay huasi juntata corita ishcai chainanpa quillaita cocha, cai huatarashcapita llucshichimachon.* (“Avíssale a Viracocha que me alegra saber de todos sus deseos, si es por plata, si es por oro, lo que buscan llenaré un cuarto de oro y dos de plata para que me libren de esta prisión”).

FELIPE.- El Inca dice que por su libertad dará dos cuartos llenos de plata y un cuarto de oro y comprende demasiado que su riqueza permite para su prisión.

SOTO.- Monarca Atahualpa, quedaos con Dios.

PIZARRO.- Aunque me hallo impaciente de no haberle quitado la vida al Monarca Atahualpa, ahora conviene que sea cristiano.

SOTO.- Señor, don Francisco Pizarro, habiendo ido por su mandato a darle todo partido al monarca Atahualpa en su prisión, al vernos entrar se quedó mudo y absorto y de considerar que un monarca como él al verse reducido en prisión no pudo articular palabra alguna y después de un pequeño silencio díjome con voz alta que él comprendía el motivo de la privación de su libertad, y que por ella daría dos cuartos llenos de plata y otro de oro; y siendo así, señor don Francisco, aumentaría el tesoro de nuestro Rey; y daríamos una cuenta al erario lo que ningún conquistador ha podido dar fabulosamente.

PIZARRO.- Conviene ser oído y aceptado.

FELIPE.- Señor don Francisco Pizarro, habiendo estado en la prisión del monarca Atahualpa y de una manera invisible, he oído que el inca ha ordenado para que en cuanto salga de su prisión estén todos sus ejércitos reunidos, que él tiene seguridad de conseguirlo a fuerza de su riqueza, y esto os digo para que en tiempo bastante útil todavía sepa remediar como jefe que es de esta compañía.

PIZARRO.- ¡Mirad lo que dices! ¡Ohla ha de mi guardia!

FELIPE.- Es muy cierto y verdad señor que la turba de indios muy pronto nos circularán con la seguridad de la derrota nuestra.

PIZARRO.- Prevenid todo el escuadrón con la orden que les tengo dado, que hoy hemos de dar fin con este bárbaro monarca infiel.

VALVERDE.- Pido vuestra licencia y verme con el prisionero deseo a fin de preparar su alma y entregue a nuestro Creador.

PIZARRO.- Tiene amplia facultad vuestra paternidad.

(SOTO Y VALVERDE ENTRAN A LA PRISIÓN DEL INCA)

VALVERDE.- Vida y libertad tendrás si te vuelves cristiano.

INCA.- Imaninmi Viracocha, Topamaro? (“¿Qué es lo que me dice Viracocha, Tupamaro?”)

FELIPE.- *Paiconapa capacninmanshi iñinquiapullay, manashchaicho captin ca huatarashcaiquipitash llucsiehishonque.* (“Ellos dicen que si no te conviertes a su Dios no te soltarán las ataduras”).

INCA.- *Nunacuna, juc pachac cotinmi ninmi manan rocoshaccho chai Dios nishcaiquita, manamni emaipes crspaceho paiconapa Diosnishcanta riquiyachon musiayachon Diosnichican cashcanta, paimi achicyaininhuan pachacamantapis shumachin.* (“Hombres, un pachac me dice que no debo creer en ese Dios que ustedes dicen que es Dios. Nuestro Dios está presente, pues alumbrando con su luz embellece el mundo”).

PADRE.- ¿Qué dice el Inca Atahualpa?

FELIPE.- El Inca dice que al Dios que adoráis vos, nunca ha de adorar un Inca, dueño de todas estas tierras, más bien vosotros adoráis al Dios que adora él.

PADRE.- ¡Insensato al patíbulo!

INCA.- *Sas unata umaman ichamuchun* (“Rápido que echen agua a mi cabeza”).

FELIPE.- El Inca pide el bautismo, padre mío [con el nombre de] Juan Atahualpa.

PADRE.- Yo te bautizo en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

(DESPUÉS DE FUSILADO [SIC] EL INCA)

PADRE.- Requiem eternam dominus domine et luchite perpetua luchitis.

PIZARRO.- ¡Descanso eterno dadle, oh señor, alcance su alma de ti el perdón!

PADRE.- Infieles deteneos, de mi boca escuchad la voz del cielo, no lamentáis de vuestro rey la muestre, pues su error abjure, como un consuelo se le dio el agua del bautismo santo que redime las faltas, infieles ese ejemplo imitad.

PIZARRO.- Al que a España ha dado un mundo entero, corona de eterno honor.

FIN

Pomabamba, marzo, a 4 de 1933

Andrés Ambrocio Retuerto